



# Metateateret

## Teater i grenseland

Masteroppgave i Kultur- og idéstudier

Teatervitenskap

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Høst 2010.

Anne Kristin Kåvin

Til Gry

”Jag har aldrig glömt vem jag var  
Jag har bara låtit det sova  
Kanske hade jag inget val  
Bara viljan att finnas kvar”  
(fra ”Gabriellas song” Py Bäckman)

## Forord

Dette er ikke en vise om pene piker, vin og sang  
Dette er ikke en vise om pene piker, vin og sang  
Men det virkelige livet jeg har levd i gata her  
(fra "Er det plass til en til?" av Metateateret)

Historien bak dette prosjektet startet, for min del, lenge før jeg hadde begynt å studere teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, og lenge før jeg hadde hørt om et teaterprosjekt som het Metateateret. Historien min begynner sommeren 2003, da jeg ofte ventet på bussen rett ved det som den gangen var Nordens største utendørsmarked for omsetting av ulovlige rusmidler, den beryktede "Plata," eller Christian Fredriks plass som er det offisielle navnet. Tilfeldighetene ville det slik at denne samme sommeren sto Marianne Gran inne på Plata for å finne mulige deltakere til et teaterprosjekt for rusmisbrukere. Jeg sto utenfor og betraktet livet på plassen. Selv om jeg ennå ikke hadde lært om performanceteori gjorde likevel en bakgrunn fra teateret at jeg så en parallell mellom livet på Plata og livet på en spillplass. Menneskene der inne handlet tydeligere og mer høylytt enn alle menneskene på utsiden, som så ut til å forsøke å gjøre minst mulig ut av seg selv på vei hjem fra jobb. Inne på plata spilte et eget samfunn ut sine dramaer mens vi andre sto og så på. Jeg har spilt teater siden jeg var tenåring og hadde drama som fordypningsfag på videregående. Under mitt første opphold på Blindern, på midten av 90-tallet, var ex-phil et alibi for å kunne holde på med studentteater. Samtidig gikk jeg runden med opptaksprøver til det som var den store drømmen; å få gå på teaterskole i England. Drømmen ble oppfylt, selv om det nødvendigvis ikke ble helt slik som jeg hadde tenkt meg. Jeg kom tilbake til Norge med kjærligheten til teateret intakt, en stor tro på den kraften som ligger i både den sosiale og den kreative delen av teater og en tendens til å se på verden med "teaterbriller". På den tiden jeg sto på bussholdeplassen ved Plata hadde jeg nylig vært instruktør for en ungdomsteatergruppe. På bakgrunn av den positive virkningen jeg opplevde at teateret hadde for ungdommene, tenkte jeg på om ikke teater kunne være en verdifull aktivitet også for menneskene som hørte til på Plata. Nå ble det ikke slik at jeg skulle starte et eget teaterprosjekt for mennesker som lever med rus, det skulle heller ikke gå slik at den teatergruppen jeg kom til å jobbe med ble en teatergruppe for rusmisbrukere, til det er livet til mennesker som lever med rus for uforutsigbart. Istedenfor ble Metateateret en gruppe for mennesker som ønsket å legge livet på Plata bak seg, og jeg fikk være med i denne historien.

Denne oppgaven skal ikke ta for seg livet på Plata, den skal heller ikke ta for seg rusmisbruk eller rusmisbrukeres hverdag. I hjertet av denne oppgaven er en gruppe usedvanlige mennesker som bygget et teaterfelleskap.

På samme måte som en masteroppgave har som mål å vise at en kandidat kan presentere et akademisk stykke arbeid, like mye som innholdet har en betydning, erfarte jeg at en teatergruppe som Metateateret har som mål å vise at deltagerne kan gjennomføre et teaterprosjekt, like mye som forestillingen har en betydning. Konsekvensen av dette er at teaterprosessen styres av et langt mer komplekst sosialt samspill enn jeg hadde forutsett før jeg begynte arbeidet i gruppen, noe som igjen åpnet for et hav av nye problemstillinger. Dette fikk naturligvis betydning for både feltarbeid og valgene jeg tok i forhold til arbeidsmetode og utforming av masteroppgaven. Det har også hatt en stor betydning for arbeidet med oppgaven at teaterprosjektet ikke ble avsluttet på et gitt tidspunkt. I starten av feltarbeidet med Metateateret i oktober 2005, hadde jeg sett for meg at prosjektet skulle avsluttes med en forestilling i april 2006 og ikke i oktober samme år, som ble tilfellet. Jeg gikk ikke inn i et feltarbeid som varte en bestemt tidsperiode for så å bli avsluttet, oppsummert og analysert. Teaterprosessen gikk også videre etter de første forestillingene og har hele tiden gitt nye synsvinkler og problemstillinger. Det har heller ikke vært uten problemer at min egen deltagelse i gruppen har gjort det vanskelig å holde en avstand til kildematerialet. Jeg ser ikke på dette som et resultat av et feil valg i innledningsfasen. Tvert i mot. Jeg ville ikke kunne ha deltatt i prosjektet uten å være en fullverdig deltager i gruppen, da dette var en av betingelsene som ble satt for at jeg skulle kunne utføre feltarbeidet. Jeg mener også at jeg ikke ville fått den samme innsikten i prosjektet om jeg hadde beholdt en avstand til prosessen. Dette har også lagt et grunnlag for refleksjoner knyttet til problemstillinger som oppstår i et deltagende feltarbeid, som jeg mener er særlig relevante innen teatervitenskap og har derfor fått en stor plass i oppgaven.

Et langt liv som rusavhengig tærer på kroppen og gruppen opplevde at to medlemmer døde fra oss, begge på grunn av sykdom. For min egen del gikk det siste dødsfallet spesielt sterkt inn på meg, da dette var en person jeg hadde kommet nært inn på gjennom prosessen og som var blitt en venn. Også dette fikk konsekvenser for oppgaven. En teaterprosess er intim og personlig og vil nødvendigvis ha i seg elementer jeg mener det ville være feil å dele uten å ha tillatelse fra alle personene

som er involvert. Dette er en tillatelse jeg nå nødvendigvis ikke kan innhente, og vinklingen i oppgaven ble justert som en konsekvens av dette. Fremfor å fokusere på de andre deltagernes opplevelse av prosessen har jeg tatt utgangspunkt i min egen opplevelse, i tillegg til at det performanceteoretiske perspektivet har fått en større rolle. Også dette har gitt noen spennende perspektiver på metode i forhold til feltarbeidet. Det også er en del av meg, den delen som har sine røtter i teateret, som ser på teaterprosessen som ”hellig,” at den innehar elementer som ikke skal deles med uinnvidde og at det i seg selv er en av kildene til teaterets magi.

Min del i denne magiske fortellingen varte i tre år, fra det første møte i Tøyenkirka i oktober 2005 til reisen fikk sin slutt i Lørenskog kirke i oktober 2008. Det har vært en reise som har endret måten jeg ser andre mennesker og har ført meg tilbake til gleden over teateret og alle de små undre som finner sted i teaterrommet. Jeg kunne ikke ha foretatt denne reisen uten de usedvanlige menneskene som utgjorde Metateateret og takker hver og en av dem for at de lot meg bli en del av fellesskapet i gruppen. Jeg vil også rette en spesiell takk til Marianne Gran, som ikke bare ga meg muligheten til å bli med i gruppen, men som har vært det limet som holdt det hele sammen. Hennes personlige engasjement for prosjektet, og menneskene som var en del av det, var en stor kilde til Metateaterets magi.

Jeg vil også takke min veileder Siren Leirvåg for en entusiasme og tålmodighet som har strukket seg over flere år og for å være en av de mest inspirerende lærerne jeg har opplevd.

## **Innholdsfortegnelse:**

Forord.....	2
Kapitel 1: Innledning .....	6
1.1: Oppgavens tema og problemstilling .....	7
1.2: Oppgavens oppbygging og inndeling .....	9
1.4: Metateateret.....	15
1.5: Hva er sosialt teater? .....	17
1.6: Hva er en rusmisbruker? .....	20
1.7: Begrepsavklaringer .....	23
Kapitel 2: Perspektiver på et teatervitenskaplig feltarbeid .....	26
2.1: Presentasjon av metodegrunnlag.....	26
2.2: Tolkingsmetode: Hermeneutisk fenomenologi.....	29
2.3: Problemstillinger som oppsto under feltarbeidet .....	31
2.3: Utkast til en arbeidsmetode for teatervitenskaplig feltarbeid ”på innsiden” ...	34
Kapitel 3: Fortellingen om Metateateret .....	43
3.2: ”Er det plass til en til?” .....	52
Kapitel 4: En poetikk for et sosialt teater.....	56
4.1: Former for sosialt teater .....	57
4.2: Den sosiale teaterprosessens oppbygging .....	59
4.3: Er estetikk og sosialitet motsetninger i teateret?.....	61
4.4: Det sosiale teaterets rollegalleri .....	65
4.5: Det sosiale teaterets poetikk.....	69
Kapitel 5: Avsluttende diskusjon og konklusjon .....	72
5.1: Det estetiske dramaet .....	72
5.2: Sosiale drama .....	76
5.3: Kan teater bidra til et bedre sosialt liv?.....	81
5.4: Konklusjon:.....	85
Etterord.....	88
Kilder: .....	90
Vedlegg: Manuskript til ”Er det plass til en til?” av Metateateret: .....	93

## Kapitel 1: Innledning

Prosjektet Metateateret ble startet for å finne ut om teater kunne bidra til et bedre sosialt liv. Jeg har valgt å la oppgaven få sitt utgangspunkt i denne gruppen og dette spørsmålet for å undersøke nærmere noe som har interessert meg siden jeg begynte å spille teater selv for mange år siden. Hva er det som er virksomt i en teaterprosess? Langt utover de rent tekniske sidene ved en teaterprosess, kommer erfaringen av de intense og transformative opplevelsene en prøvetid kan frembringe. Hvordan kan det å jobbe frem mot en teaterforestilling gjøre en sjenert tenåring tryggere på seg selv? Hvordan kan noen uker med prøveprosess danne et felleskap det kjennes umulig å svikte? Og hvordan kan en rekke forskjellige mennesker sammen skape magi? Det er min opplevelse at det ”skjer” noe med de som deltar i en teaterprosess, som går utover det å øve inn handlingene i iscenesettelsen og teksten, der hvor det er relevant. Eller det kan ”skje” noe med en som sitter i publikum, som får konsekvenser utenfor teateret. Disse spørsmålene har fått en ny dimensjon for meg etter at jeg begynte å studere teatervitenskap ved Universitetet i Oslo og fikk en innføring i performanceteori. Måten å se på og analysere performative handlinger, også utenfor teateret, har gitt nye perspektiver på performativitet i teaterprosessen. I mine øyne omfatter teaterprosessen både prøvetid og forestilling, og den rommer både estetisk og sosial performativitet. Teater er ikke bare en kategori av performance, det er også et sted hvor hverdagslig, sosial performance finner sted. Jeg mener at det som er virksomt i teaterprosessen kommer av et samspill mellom forskjellige former for performance. Med performanceteoretisk innsikt kan jeg nå definere dette som en form for efficacy. Det jeg vil undersøke er på hvilken måte teaterets både efficacy kan virke på sine aktører. Metateateret representerer ikke bare et teaterprosjekt, men også en type teater, hvor dette får en særlig relevans. Når utgangspunktet for gruppas arbeid er spørsmålet om dette kan bidra til et bedre sosialt liv, får den sosiale dimensjonen en innvirkning på prøveprosessen, på forestillingens estetiske utforming og hvordan denne vil bli oppfattet. Publikum inviteres til teateret med en forventning om at det de skal få se er noe mer enn en forestilling. En autentisk, sosial virkelighet kommer inn på scenen og spiller inn på det sceniske resultatet. Opplevelsen av en vellykket forestilling knyttes opp til om aktørene på scenen mestrer den sosiale situasjonen i det å stå på scenen. Når teaterprosjektets uttalte mål er å undersøke om teater kan bidra til

et bedre sosialt liv, åpnes det for at forestillingen vurderes ut fra disse spørsmålene: har det virket, har de lyktes? I denne oppgaven tar jeg sikte på å svare på dette spørsmålet ut fra en performanceteorietisk forståelseshorisont.

Arbeidet med masteroppgaven har foregått både i forkant av, parallelt med og i etterkant teaterprosessen. Jeg hadde bestemt meg for at oppgaven skulle ta for seg teater som også hadde en sosial funksjon før jeg startet på Masterstudiet. At nettopp Metateateret ble tema for min oppgave skyltes en rekke tilfeldigheter. Min opprinnelige idé var å ta for meg teater i utviklingsarbeid, men så kom jeg over det første nummeret av =Oslo og leste en artikkel om et teaterprosjekt kalt for og med tidligere rusmisbrukere. Dette var Metateateret. Gjennom min veileder Siren Leirvåg fikk jeg kontakt med prosjektlederen for gruppen, Marianne Gran og etter en kort telefonsamtale befant jeg meg på plass i Tøyenkirken.

Mens det omtrentlige området for oppgaven var klart før jeg begynte på Masterstudiet gjorde fordypningen i performanceteori i løpet av studiet at jeg ville anvende denne teorien i oppgaven. Teori og praksis har hatt jevnlig møter i hele arbeidsprosessen og de har ligget til grunn for en dypere forståelse av hverandre. Oppgaven har fått tittelen ”Metateateret – teater i grenseland”. Arbeidet med oppgaven har befunnet seg i et tilsvarende grenseland, mellom teori og praksis, academia og teateret.

## **1.1: Oppgavens tema og problemstilling**

Som tema for oppgaven har jeg valgt den delen av teaterfeltet som arbeider i grenseland mellom sosiale og estetiske strategier, hvor den sosiale effekten av teaterarbeidet får spille en hovedrolle, enten denne retter seg mot teateraktørene, mot teaterets publikum eller begge deler. Det er mange teatertradisjoner som kan sies å operere i dette grenselandet, både innenfor det profesjonelle kunstteateret og innefor amatørteaterfeltet. Som eksempler kan nevnes teater i fengsel og i utviklingsarbeid, forumteater og politisk teater. Fokuset for oppgaven er likevel et teater som primært ønsket å virke på sine deltageres sosiale liv. I min erfaring er det ingen teaterprosesser som fungerer uavhengig av det sosiale samspillet mellom prosessens aktører, men i noen teaterformer blir dette samspillet tillagt en større betydning og får i tillegg ha en større innvirkning på den forestillingen som blir resultatet. Det uttalte målet i disse teaterformene er ofte, men ikke alltid, å bruke det som er virksomt i en teaterprosess for å løse sosialt betingede problemer. Metateateret var en teatergruppe som, på



samme måte som det sosiale teateret i min definisjon, operer i et grenseland mellom estetiske og sosiale strategier og hvor den sosiale dimensjonen utgjør utgangspunktet for teaterarbeidet. Gjennom å plassere Metateateret inn i dette teaterfeltet, setter jeg samtidig gruppens arbeid inn i en større, performanceteoretisk sammenheng og det er med utgangspunkt i denne sammenhengen jeg vil undersøke det som er potensielt virksomt i teateret. Min nysgjerrighet er knyttet til å finne ut av hva dette som er virksomt i teaterprosessen er og hvordan det kan være virksomt overfor deltageres sosiale rammer.

Utgangspunktet for oppgaven er erfaringen fra feltarbeidet i Metateateret, som ligger som et performativt og empirisk grunnlag for forståelse av de indre prosessene i det jeg definerer som et sosialt teaterprosjekt. Forskningsobjektet er den performative prosessen, erfart gjennom feltarbeidet i teatergruppen Metateateret. Hvordan teater skal forstås som forskningsobjekt er ikke uproblematisk i teatervitenskapen, men inngår som et av fagets grunnlagsproblemer. Jeg kommer ikke til å gå inn på denne diskusjonen i denne oppgaven, men selv om jeg har valgt å se prosessene i teateret som forskningsobjekt har jeg ikke kommet unna denne gjenstandsproblematikken. Jeg møtte den som et praktisk problem, helt i begynnelsen av feltarbeidet. Teaterets prosesser og sosiale samhandlinger er ikke noe mindre flyktige enn teater som kunstobjekt. Spørsmålet ble hvordan jeg skulle utføre feltarbeidet og samtidig holde meg innenfor teatervitenskapen. Hvilken rolle jeg skulle ha i forhold til gruppen, hvordan jeg skulle avveie hensynet til teaterprosessen i forhold til forskningsprosessen og hvordan jeg best skulle ta hensyn til de etiske sidene ved arbeidet i gruppen ble også viktige spørsmål, i forhold til feltarbeidet. Måten jeg valgte å løse disse problemene, er også et tema i oppgaven.

Et annet utgangspunkt for oppgaven er en artikkel skrevet av James Thompsons og Richard Schechner i *The Drama Review (TDR)* nr 48, "Why Social Theatre?" (Thompson og Schechner, 2004:11-16.) I denne artikkelen foreslår de begrepet "social theatre" som en felles betegnelse for forskjellige teaterpraksiser som inngår i feltet jeg har skissert ovenfor. Hva slags teater som spilles i dette feltet er også et tema i oppgaven. Ut fra Richard Schechners lange samarbeid med Victor Turner og den sentrale plassen Turners teori om "social drama" har i performanceteorien, mener jeg bruken av betegnelsen "social theatre" viser til at Thompson og Schechner mener disse begrepene forholder seg til hverandre, selv om dette ikke er direkte uttalt i

artikkelen i *TDR*. En slik forbindelse kan si noe om hvilken funksjon de tenker at sosialt teater kan få i samfunnet. Dette vil igjen ha betydning for det som er virksomt i den sosiale teaterprosessen.

Som problemstilling for oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i spørsmålet som var grunnlaget for Metateaterets tilblivelse ”kan teater bidra til et bedre sosialt liv?” og gjort dette til min påstand for oppgaven; teater kan bidra til et bedre sosialt liv. Arbeidshypotesen er at teater har i seg et potensial til å være virksom på sine aktørers sosiale sammenheng. Spørsmålet jeg da stiller meg er hvilke elementer i den performative prosessen er det som skaper betingelsene for en slik potensiell virksomhet? Formålet med oppgaven er å kunne definere deler av en teaterprosess som kan gjøre dette mulig. Erfaringen fra Metateateret gir et grunnlag for å vurdere hvilke deler av prosessen som virker i praksis i et teaterprosjekt, mens teorien utgjør et diskusjonsgrunnlag og setter denne konkrete erfaringen inn i en større sammenheng.

Det er sterkt å påstå at teateret kan bidra til et bedre sosialt liv og det er en betingelse for teaterarbeid som innebærer et stort ansvar for de involverte. Det er min påstand at et slikt teater retter seg mot personer og grupper som befinner seg i en krisetilstand og konsekvensene hvis prosjektet ikke lykkes i sitt forsett kan bli store, og da særlig for de av deltagerne som går til prosjektet med en forventning om å få hjelp til å komme ut av sin krise. Det er ikke kostnadsfritt å stille seg selv og sin krisetilstand til skue, det krever mot. Teaterprosjekter som settes i gang med en intensjon om å gjøre godt for mennesker i en vanskelig situasjon møtes ofte med mye velvilje, det er mange fortellinger om det gode slike prosjekter gjør, det finnes også eksempler fra prosjekter som går galt. Når så mye står på spill, mener jeg det blir spesielt viktig å undersøke slike prosjekter, se på hva som kan gjøre at teateret kan ha en slik positiv effekt på menneskers liv og hvordan håndtere dette på en best mulig måte for de involverte.

## **1.2: Oppgavens oppbygging og inndeling**

Arbeidet med oppgaven har hovedsakelig vært delt i to, først arbeidet med Metateateret og så i neste omgang å sette dette arbeidet inn i en teoretisk sammenheng. Begge disse fasene har åpnet opp for flere problemstillinger enn det som kan behandles innenfor masteroppgavens rammer, og det å velge hva som skal behandles i oppgaven og med hvilke innganger, har vært en betydelig del av den andre fasen. Det endelige utvalget av problemstillinger er ikke selvfølgelig og de

inngår på mange måter alle i hverandre. Jeg har valgt å ta for meg problemstillinger knyttet til valg av metode i feltarbeidet som et eget kapittel, da måten jeg løste utfordringene som oppsto, har hatt en betydelig innvirkning på oppgavens endelige utføring. Jeg presenterer også min beskrivelse av tiden med Metateateret som en egen del. Den subjektive opplevelsen har nødvendigvis også stor betydning i oppgaven. Jeg har villet gi et inntrykk av hvordan denne opplevelsen var, i forkant av den teoretiske behandlingen. Analysen av noen sentrale elementer i det sosiale teateret legges frem som et utkast til en poetikk før jeg avslutter med en diskusjon om hvordan Metateateret og det sosiale teateret forholder seg til sentrale deler av performanceteorien. Når jeg har valgt en slik inndeling er det fordi jeg mener dette er slik jeg enklest kan formidle den kunnskapen jeg har tilegnet med både fra de praktiske og de analytiske delene av prosessen.

I Kapittel 1 innleder jeg med en presentasjon av problemstilling, teorigrunnlag og forklaring av sentrale begreper i oppgaven. I tillegg til de ovenstående kapitlene, har jeg lagt presentasjonen av teorigrunnlaget og forklaringene på noen av de mest sentrale begrepene i oppgaven til den innledende kapitlet, da dette er med på å legge rammer for resten av oppgaven. Jeg presenterer bakgrunnen for teaterprosjektet Metateateret, mens ”sosialt teater,” både blir definert som begrep og som diskutert som et teaterfelt, ettersom det er et hovedtema i oppgaven. Jeg skriver i innledningen at denne oppgaven ikke skal handle om rusmisbruk men en forståelse av hva dette begrepet innebærer er vesentlig for store deler av oppgaven. Jeg vil forklare forholdet mellom det å være rusmisbruker og det å tilhøre et rusmiljø da dette har lagt føringer både for feltarbeidet, noe som blir behandlet i metodedelen, og for teaterprosessen i sin helhet.

I Kapittel 2 tar jeg for meg metodegrunnlag og problemstillinger knyttet til utførelse av feltarbeidet, og behandling av informasjonen som kom ut av dette. Kapitlet får en innledning i form av en presentasjon av metodegrunnlag. Jeg går først gjennom hvilke forventninger jeg hadde til hvordan jeg skulle utføre feltarbeidet og presenterer det praktiske grunnlaget jeg hadde for å utføre et feltarbeid, samt metodetradisjonene fremgangsmåten jeg anvendte inngår i, fenomenologi og hermeneutikk. Kapitlet fortsetter med en diskusjon av problemstillinger fra feltarbeidet og da med en særlig vekt på etiske spørsmål og hvordan studere en følsom teaterprosess uten å ha en

forstyrrende innvirkning på sitt studieobjekt. Som konklusjon for denne diskusjonen foreslår jeg et utkast til en metode for den utøvende feltarbeideren, hvor man tar hensyn til disse spørsmålene.

Kapitel 3 handler om Metateateret. Jeg vil beskrive min erfaring fra arbeidet med gruppen fra jeg innleder feltarbeidet i oktober 2005 og frem til den første forestillingsrekken i oktober 2006. En stor del av fokus for oppgaven har til nå vært det indre, sosiale liv i gruppen. Men fortellingen om Metateateret vil ikke være fullstendig uten den forestillingen vi skapte sammen. Derfor tar jeg for meg ”Er det plass til en til” og forklarer hvordan de forskjellige scenene ble utformet og hvordan de fremstilt på scenen.

I kapitel 4 har jeg valgt å ta for meg sentrale elementer ved det sosiale teateret og setter dette inn i en sammenheng, som et utkast til en poetikk. Jeg har ikke til hensikt å være normativ i forhold til hvordan sosiale teaterprosjekter skal gjennomføres, men vil definere det jeg mener er elementer som vil være tilstede i det sosiale teaterets mangfold av teaterpraksis. På denne måten vil jeg trekke frem det som er felles for alle disse praksisene og la dette danne grunnlaget for forståelsen av det som er virksomt i disse prosessene.

I kapitel 5 tar jeg for meg det sosiale teaterets forhold til sosiale drama og ser på felles elementer i ritualer og teater. Jeg har allerede nevnt min mening om at Schechners og Thompsons valg av begrepet ”social theatre” antyder et forhold til Victor Turners ”social drama.” Diskusjonen tar derfor utgangspunktet sitt her og utforsker dette forholdet. Jeg går videre til å se på de rituelle elementene i teateret og ser på hvordan Richard Schechner illustrerer dette forholdet med ”the entertainment – efficacy braid”. Avslutningsvis vender jeg tilbake til spørsmålet: ”kan teater bidra til et bedre sosialt liv?” Her kommer jeg inn på noen sosiale faktorer som spiller inn i det sosiale teateret, hovedsakelig betydningen av stigma. Jeg avslutter oppgaven med en oppsummering og konklusjon, før jeg lar det hele tone ut til sangen ”du og jeg”, som også avsluttet forestillingen ”Er det plass til en til?”

### 1.3: Teorigrunnlag

Jeg skriver i innledningen at denne oppgaven har et performanceteoretisk perspektiv. Med tanke på det mangfoldet av teoretiske vinklinger som inngår i performanceteorien som fagfelt, er det nødvendig å presisere hvilken vinkling jeg har valgt. Mitt første møte med performance som en teoretisk vinkling for å se på handlinger, kom som student på årsenheten i teatervitenskap på Universitetet i Oslo i 2003/2004. Som antydning i innledningen var ikke dette den første gangen jeg hadde tolket observasjoner fra et teatralt utgangspunkt, men det performanceteoretiske perspektiv satte en slik måte å se på verden inn i en akademisk sammenheng som appellerte sterkt. Performanceteorien presenterer ikke seg selv som en bestemt disiplin, men heller som en måte å forstå bestemte typer av handling. Metaforer for å beskrive slike handlinger hentes ofte fra teater og ritual. Performanceteorien er interdisiplinær og det trekkes ofte frem en plassering ”betwixt and between”, et begrep som også brukes om mange av de fenomenene som inngår i fagområdet. Fraværet av en bestemt definisjon på hva performanceteori er, ansees ikke som noe negativt innen feltet. Tvert i mot trekkes dette frem som et av feltets særtrekk: ”The positive promise of performance studies – its potential to illuminate, instruct, and inspire – is enhanced, not diminished, by this ever present uncertainty.” (Bial, 2004: 1). Performanceteori anvendes innen lingvistikk, sosiologi, kjønnsstudier, antropologi og i teatervitenskap. En av pionerene i utviklingen av feltet er Richard Schechner. Det at Schechner selv har bakgrunn som teatermann gjør at jeg finner en spesiell resonans i hans vinklinger. I forhold til denne oppgaven er det hans ”broad spectrum approach” som hovedsakelig kommer til anvendelse. Eller som Schechner skriver: ”treating performative behaviour, not just the performing arts, as a subject for serious scholarly study” ( Bial, 2004:8). Schechner setter opp en rekke hovedkategorier av performance: lek (play), spill (games), sport, teater og ritual. (Schechner 2003:8) En annen måte organisere kategorier er som performance i hverdagslivet, i kunsten, i sport og andre former for populærunderholdningen, i næringslivet, i teknologi, i sex, i sekulære og hellige ritualer og i lek. (Schechner, 2003:25). Schechners ”broad spectrum approach” innebærer både en utvidet forståelse av performance, men også at teori fra mange fagfelt anvendes i studier av performative handlinger.

På samme måte som performanceteorien motsetter seg definisjoner, er performance et mangfoldig begrep. Schechner definerer det, i sin enkleste form, som "twice behaved behaviour" (Schechner, 2002: 22), men med en uendelig mulighet for kombinasjoner på forskjellige nivåer, fra individnivå til overordnede nasjonale nivåer. Marvin Carlson setter opp to hovedkategorier: "the display of skills" og "patterned behaviour" (Carlson, 2004: 2-3). Den samme mangetydigheten gjelder for det beslektede performativitet. Det sistnevnte begrepet tar sitt utgangspunkt i J. L. Austins "speech act theory". Austin definerte performative utsagn som gjør noe: "(...) the "performative" as an utterance does not make a statement – i.e. that does not express truly or falsely an already-existing condition – but in fact performs an action." (Bial, 2004:145). Men performativitet kan også være en variasjon av begrepet teatralitet, altså noe som har likhetstrekk med teateruttrykk (Bial, 2004:145). I boken *The transformative power of performance* (Fischer-Lichte, 2008) diskuterer Erika Fischer-Lichte betydningen av performativitet, i forhold til en performativ estetikk. I diskusjonen tar hun ikke bare opp Austins selvrefererende språklige utsagn, men også Judith Butlers forståelse av performativitet som et selvrefererende kroppslig uttrykk. Hun diskuterer videre Max Herrmanns forståelse av teaterforestillingen som "event". Forestillingen skapes i øyeblikket, gjennom en gjensidig påvirkning mellom skuespillere og tilskuer. Fischer-Lichte kaller dette "the autopoietic feedback loop", et konsept som jeg vil vende tilbake til flere steder i oppgaven. Gitt en slik forståelse av teaterforestillingen knyttes de to forståelsene av performativitet sammen: "Performance describes a genuine act of creation: the very process of performing involves all participants and thus generates the performance in its specific materiality" (Fischer-Lichte, 2008:36). I forhold til arbeidet med denne oppgaven har jeg hatt et åpent forhold til de forskjellige konseptene og teoriene som tar for seg performanceteori, performance og performativitet. En "broad spectrum approach" gir mange forskjellige måter å belyse oppgavens temaer. Behovet for forskjellige vinkler er gitt av sosialt teaters plassering i et grenseland mellom performanceteoriens mange retninger.

Jeg har allerede nevnt Schechner og Thompsons artikkel fra *TDR*, og at denne står som et teoretisk utgangspunkt for analysen. Mens Richard Schechner er en av de mest sentrale teoretikerne i utviklingen av performanceteori som fagdisiplin har James Thompson sin bakgrunn både som praktiker og som teoretiker innenfor det som i

angloamerikansk tradisjon kalles ”applied theatre”. Gjennom å gå sammen om artikkelen ”Why social theatre” innlemmer de ”applied theatre” og beslektede teaterpraksiser i performanceteorien. Samtidig bidrar de til å bevege fokuset for performanceteori mer mot performance. I en kommentar i den samme utgaven av *TDR* argumenterer Schechner for en slik vending:

Performance studies also need to generate theories based on performance. Up till now, PS has relied to heavily on theory coming from outside the discipline, and this has led PS to converge on cultural studies. I would like to see PS assert more strongly its own disciplinary independence. (Schechner, 2004:4)

Fischer-Lichte, på sin side argumenterer for at studier av den performative estetikken bør referere til teaterteorien:

Instead of appealing to different approaches to performance, ranging from sociology and cultural anthropology to cultural studies more generally, it would make more sense for an aesthetics of the performative to refer to the first (to my knowledge) attempts to theorize performance, dating back to the first two decades of the twentieth century. (Fischer-Lichte, 2004:29)

Fischer-Lichte, en av de mest sentrale teorietikerne innen den europeiske teatervitenskapen, har også fått en stor plass i denne oppgaven, og da særlig hennes teori om hvordan det performative event skapes i samhandling mellom tilskuer og publikum. I og med at Fischer-Lichte er mest kjent for sitt arbeid som semiotiker, er det kanskje mer overraskende at jeg har funnet denne teorien spesielt nyttig i formuleringen av en fenomenologisk arbeidsmetode, i tillegg til forståelsen av det som er virksomt i teaterprosessen. Det er det sosiale teaterets performative prosess som er fokus for denne oppgaven, og da den performative prosessen forstått både som performance innen en teatertradisjon, men også som en ramme for sosial performance finner. Med en ”broad spectrum approach” som utgangspunkt henter jeg derfor teorigrunnlaget fra et bredt spekter, innen både performanceteori og mer tradisjonell teatervitenskaplig teori. For å belyse de rituelle aspektene ser jeg til antropologen, og Schechners mangeårige samarbeidspartner, Victor Turner. I det politiske og anvendte teateret ser jeg til både Bertolt Brecht og Augusto Boal, i tillegg til James Thompson. I metodekapitlet har jeg hentet inspirasjon fra Constantin Stanislavski. Til og med Peter Szondis teori om det moderne teateret, med kommentar av Hans-Thies Lehmann, har fått plass i forhold til en diskusjon av det sosiale teaterets poetikk. Vinklingen i oppgaven er likevel performanceteoretisk, og med det mener jeg at jeg

ser på det sosiale teateret som en genre av performance, og at det er som en slik genre jeg vil utforske de forskjellige sidene av dets performative prosess.

#### **1.4: Metateateret**

Metateateret ble startet opp i mai 2003 etter et initiativ av Oslo Byforum, som på sine nettsider presenterer seg slik: ”Oslo Byforum opererer som kompetansenettverk og tenketank og tar aktivt initiativ til å skape debatt, lage møteplasser og gi beslutningsgrunnlag for aktører innenfor kultur, by- og næringsutvikling.” (<http://www.oslobyforum.org>). Bakgrunnen var et ønske om å kombinere kultur og sosialpolitikk og målsettingen med teaterprosjektet var å undersøke om teater kunne bidra til et bedre sosialt liv. Marianne Gran ble engasjert som prosjekt- og kunstnerisk leder mens Kirkens Bymisjon og Scheiblers Legat gikk inn som støttespillere. Det ble også opprettet en styringsgruppe, mens Ada Rudskjær fra Rusmiddeletaten gikk inn som rådgiver. Det var i utgangspunktet tenkt at teatergruppen skulle hente sine medlemmer fra rusmiljøet i Oslo, men det skulle vise seg at mennesker med en tung rusavhengighet ville ha store problemer med å delta i et slikt prosjekt, til det ville hverdagen være for uforutsigbar. Deltagerne i gruppen ble istedenfor personer som deltok i tiltak i regi av Rusmiddeletaten og da særlig Senter for medikamentassistert rehabilitering (MARIO). Dette innebar at medlemmene var i behandling med metadon og subutex og ville kunne holde seg til kravet om rusfrihet under prøver og andre aktiviteter. Gruppen fikk et fast tilholdssted i Kirkens Bymisjons bymisjonssenter ”Tøyenkirken” øst i Oslo.

For min del startet arbeidet med Metateateret mandag 24. Oktober 2005. Denne første dagen var det et nytt medlem, i tillegg til meg, og vi brukte dagen til å drikke kaffe, prate og leke improleker slik at alle skulle bli få anledning til å bli kjent med og tryggere på hverandre. Allerede denne første dagen ble det gjort klart for meg at betingelsen for at jeg skulle kunne følge gruppens arbeid var at jeg deltok som aktør på lik linje med alle andre. Gruppen var på dette tidspunktet i full gang med å utvikle scenene som skulle inngå i en avsluttende forestillingen. En del tekster var blitt skrevet og scenene ble utviklet på bakgrunn av dette. None av disse scenene hadde også inngått i tidligere, mindre forestillinger. Musikk skulle settes til noen av tekstene, hovedsakelig av en av aktørene i samarbeid med sanger og musiker Lars Bremnes. På denne tiden besto gruppen av åtte aktører; fire aktører med bakgrunn i rusmiljøet, sosialarbeideren fra Rusmiddeletaten Ada Rudskjær, tre aktører fra teater



og dramafeltet, inkludert kunstnerisk leder og prosjektansvarlig Marianne Gran, og meg selv som feltarbeider og med min egen teaterbakgrunn.

Flertallet hadde allerede jobbet sammen i lengre tid og gjennom sterke felles opplevelser, blant annet under en av studieturene, hadde de knyttet bånd til hverandre. Min utfordring var å bli godtatt i dette fellesskapet. Med sin bakgrunn fra rusmiljøet befant det andre nye medlemmet denne dagen seg allerede delvis på innsiden. Med min dobbeltrolle som representant for akademien og den ”streite” verden, befant jeg meg helt klart på utsiden og med en sterk følelse av å være på langt dypere vann enn jeg hadde forutsett. Dette skulle imidlertid bli den første av mange dager tilbrakt sammen med og etter hvert som et fullverdig medlem av gruppen.

Vi hadde vårt faste prøvelokale i Tøyenkirken frem til oktober 2006 da vi flyttet til teaterbåten MS Innvik, liggende rett overfor det som skulle bli Oslos nye operahus. Innvik ble hjemmet vårt i en fjorten dagers intens prøvetid. Vi fikk flere, nye tilskudd; et medlem til med skuespillerbakgrunn, en danser, en koreograf, en senograf/teknikker, en musiker til samt en inspisient/sufflør. Premieren på forestillingen ”Er det plass til en til?” fant sted på Innvik 25. Oktober 2006. Til sammen ble det spilt tre forestillinger denne høsten. I november samme år spilte vi forestillingen i kulturkirken Jacob i Oslo, i forbindelse med et arrangement i regi av Husbanken. Forestillingen ble spilt igjen på Innvik 23. – 25. februar 2007. Samtidig ble Marianne Gran tildelt Scheiblers legats Hederspris for 2006 for sitt arbeid med teatergruppen. I november 2007 spilte vi to forestillinger for henholdsvis deltagerne på et seminar for helsearbeidere innen rusbehandlingen og en gruppe elever fra videregående skole. Etter disse forestillingene hadde vi også samtaler med publikum. Planen for gruppen etter denne sist rekken med forestillinger var å ta forestillingen ut på turne, hovedsakelig rettet mot skoleelever og i den hensikt begynte vi å utvikle et undervisningsopplegg vinteren 2007/2008, et arbeid som ikke ble fullført. Siste gang vi var samlet som en teatergruppe var i juni 2008. Stedet var Havna Hotel på Tjøme, et sted som hadde spesiell betydning for gruppen ettersom det var her vi hadde samlet oss, nesten nøyaktig to år tidligere, for å utforme den endelige forestillingen. Vi visste ikke at det skulle bli slutten på prosjektet og tilbrakte to fine sommerdager med å legge planer for en turne som viste seg å ikke bli noe av.

## 1.5: Hva er sosialt teater?

Under arbeidet med oppgaven opplevde jeg ofte å få spørsmål om hva jeg skrev om, og når jeg så fortalte at jeg skrev om en teatergruppe for mennesker på vei ut av et liv som rusmisbruker ble spørsmålet: ”Å, sånn terapiteater?” Metateateret var ikke terapiteater, men det var ikke lett å forklare hva slags teater det var. Arbeidsformen som ble benyttet kalles ”inkluderende teater,” en videreutvikling av begrepet ”integrert teater.” Inkluderende (og integrert) teater ble opprinnelig utviklet som en teaterpraksis rettet mot funksjonshemmede, hvor målsetningen var å inkludere funksjonshemmede og funksjonsfriske i samme teatergrupper. Dette ble senere utvidet til å omfatte andre, ofte marginaliserte, grupper som har få muligheter til å delta i teateraktiviteter. Utover denne målsetningen er hensikten med inkluderende teater både å være hjelpemiddel i en sosial inkludering og en ramme for utvikling av sosiale ferdigheter, hvor særlig selvtillit trekkes frem som en positiv egenskap som deltagelse i teateraktiviteter skal fremme. I tillegg til dette rommer begrepet et syn på teater som et sted for synliggjøring av marginaliserte grupper som gis en mulighet for å gjøre sin stemme hørt i det offentlige rom. Denne teaterpraksisen plasserer jeg inn i en større sammenheng, et teaterfelt som jeg kaller sosialt teater. Jeg har allerede nevnt begrepet sosialt teater som en betegnelse på det teaterfeltet jeg plasserer Metateateret innenfor. Dette er ikke et etablert begrep i norsk sammenheng men en oversettelse av begrepet ”social theatre” som presenteres av Richard Schechner og James Thompson i sin artikkel i TDR nr 48; ”*Why Social Theatre?*” (Schechner og Thompson, 2004:11-16). Temaet for utgaven er de forskjellige teaterpraksisene som faller innen for dette teaterfeltet mens de i artikkelen forklarer hvorfor de vil bruke denne nettopp denne betegnelsen og diskuterer hva sosialt teater skal være. Jeg sier meg også enig med Thompson og Schechner når de skriver: ”We understand that deploying “social theatre” in TDR is performative—as likely to bring about, as it is to describe.” (Schechner og Thompson, 2004: 11) Jeg vil ikke bare oversette begrepet til norsk, men også utforske hva begrepet kan bety. I dette ligger det en utvidelse av hva begrepet omfatter. Thompson og Schechner gir teaterfeltet denne definisjonen: ”Social theatre may be defined as theatre with specific social agendas; theatre where aesthetics is not the ruling objective” (Thompson og Schechner, 2004: 12.) Begrepet ”social theatre” er igjen en oversettelse av det italienske ”teatro sociale”:

(...) it is a familiar term in Italian for a practice that in different Anglophone contexts has a diverse and bewildering nomenclature: applied theatre (UK and Australia),

Community-based theatre (USA), theatre for development (certain Asian and African countries) or popular theatre (Canada). It is a term that is used therefore in translation. (Schechner og Thompson, 2004: 11)

Nå mener jeg det er en tydelig forskjell mellom Thompson og Schechners bruk av "social theatre" og Schininàs "teatro sociale," hvis historie og praksis han beskriver i en annen artikkel i samme utgave av TDR (Schininà, 2004:23-24). "Teatro sociale," i Schininàs beskrivelse, er en bestemt teatertradisjon som skiller seg fra teaterpraksiser som "community theatre" og theatre animation" på den ene siden og det estetiske teateret på den andre siden, og da særlig med sitt fokus på å ivareta den individuelle deltagerens sosiale behov i en kollektiv ramme i motsetning til andre teaterpraksiser sitt fokus på det kollektive, estetiske eller kommersielle. Dette ligger ganske tett opp til det norske inkluderende teateret, som var den teaterpraksisen Metateateret inngikk i. Der hvor Schininà er opptatt av å avgrense definisjonen av teaterpraksisene, åpnes det i Schechner og Thompsons begrepsbruk for at alle disse teaterpraksisene omfattes av det samme begrepet; "social theatre." En slik utvidelse av hva begrepet omfatter innebærer samtidig en institusjonalisering i forhold til teaterteorien, hvor disse praksisene inngår i et eget teaterfelt. Gjennom å oversette begrepet og forståelsen av det til norsk benytter bidrar også jeg til en videre definisjon og en institusjonalisering.

I sin utvidede forståelse av feltet legger Thompson og Schechner vekt på de flytende grensene mellom dette og andre performative generer. De peker blant annet på det flytende forholdet mellom sosialt teater og estetisk teater og skriver videre:

Taken as a whole, social theatre stands alongside of, and sometimes in place of "aesthetic theatre" (including art theatres, experimental theatres, university theatres, regional theatres, and commercial theatres). We do not deny either the social aspects of aesthetic theatre or the aesthetic aspects of social theatre but rather point out differences of purpose, audiences, venues, and production values. (Thompson og Schechner, 2004: 11)

En annen flytende grense går mellom performance innenfor rammen av det tradisjonelle, vestlige teateret og performance i samfunnet generelt. Temaene som tas opp i forestillinger og workshops er ofte knyttet til temaer som angår aktørene i det daglige liv. Som både en generalisering og en spesifisering kan man si at "social theatre" er "theatre practiced in times/places of crisis". (Schechner og Thompson, 2004:14). En slik krise kan være kollektiv eller individuell, noe som vil være tilfellet for deltagerne i en gruppe som Metateateret. Denne definisjonen gir et grunnlag for å se nærmere på hvilke former for performance som kommer ut av en slik krisetilstand. Schechner og Thompson angir følgende: "testimony", "accusation", "action",

”alleviation”, ”entertainment” og ”art”. De plasserer videre disse variasjonene inn i fire grupper:

1. “Theatre for healing”
2. “Theatre for action”
3. “Theatre for community”
4. “Theatre for transforming experience into art”

(Thompson og Schechner, 2004: 14,15)

Også her er grensene flytende og både variasjoner og grupper kan opptre simultant og i samspill innen forskjellige former for performance, noe som også var tilfelle for Metateateret.

Thompson og Schechner innleder artikkelen med å beskrive at det vestlige teateret befinner seg i en krise, en krise de skriver har sin bakgrunn i overgangen fra 1960-tallets drøm om revolusjon til en oppsplitting av det kollektive i “identity politics.” Teaterets krise består i at det ikke lenger kan referere til et felles sett med normer og at det derfor har mistet sin posisjon som normsetter for samfunnet. Teateret er i dag et kulturuttrykk i strømmen av mange andre. Gitt en slik endring i teaterets forutsetninger kan det sosiale teateret også sees på som et forsøk på å løse teaterets egen krise. Det er ikke bare teateret som bringes ut i krise av et fragmentert samfunn og det er overfor marginaliserte grupper og individer det sosiale teateret tilbyr sin magi. Flyktninger, rusmisbrukere, psykisk syke, funksjonshemmede, innsatte i fengsel, arbeidsledige, innvandrere, lokalsamfunn preget av svekkede sosiale strukturer, ungdom og barn, samfunn i etterkant av krig, samfunn truet av fraflytting, disse er de typiske medspillerne for det sosiale teateret. Definisjonen av et teater som utøves i ”times/places of crisis,” sammen med betegnelsen ”social theatre” peker, i min mening, på en forbindelse til Victor Turners ”social drama,” og jeg merker meg her at Turner selv mente at teaterets røtter ligger i den tredje fasen i det sosiale dramaet; ”redressive action”. I min tolkning av Thompsons og Schechners artikkel blir det sosiale teateret et teater som søker tilbake til sin opprinnelige funksjon som en ritualistisk struktur med hensikt å løse en krisetilstand. Samtidig legger Thompson og Schechner vekt på forholdet mellom det sosiale teateret og sosialarbeid og beskriver denne teaterformen blant annet som et møte mellom dette feltet og teater. Likevel leser jeg artikkelen slik at det åpnes for en videre definisjon og for denne oppgavens del er de mer generelle aspektene ved det sosiale teateret som skal behandles og

særlig hvordan dette kan forklares innenfor rammen av performanceteori. Det trekkes også frem i artikkelen at selv om en vanlig beskrivelse av det sosiale teateret er som et teater for ”non – theatre venues”, eller steder hvor teater ikke finnes eller hvor teaterpraksis er brutt sammen, så vil man ut fra et performanceteoretisk perspektiv se på alle disse stedene som fulle av performativitet. (Thompson og Schechner, 2004: 13) Det er i møtepunktet mellom alle disse formene for performativitet, små og store sosiale dramaer, sosiale rollespill og teater, jeg mener det sosiale teateret hører hjemme. Mitt forslag til en definisjon av sosialt teater blir: Sosialt teater er et teaterfelt som omfatter teaterpraksiser som tar utgangspunkt i aktørenes sosiale virkelighet, og som har til hensikt å være virksom på denne sosiale virkeligheten og innlemmer den sosiale virkeligheten i sitt estetiske uttrykk.

### **1.6: Hva er en rusmisbruker?**

Jeg skriver i forordet at denne oppgaven ikke skal handle om rusmisbrukere eller rusmisbrukeres hverdag. Likevel kommer jeg ikke utenom at dette er tema som har hatt en stor innvirkning på Metateateret og dermed også denne oppgaven.

Teaterprosjektet ble startet netop i den hensikt å bidra til et bedre sosialt liv for mennesker med bakgrunn i et tungt rusmiljø og overgangen fra et liv som rusmisbruker innenfor dette miljøet. Spørsmålet om hvem som er en rusmisbruker har derfor relevans i forhold til hvem Metateateret var til for og hvilke utfordringer disse personene hadde i forhold til sitt sosiale liv, noe som igjen har hatt en innvirkning på arbeidet i gruppen. Det er derfor relevant å definere hva begrepet ”rusmisbruker” og de beslektede begrepene ”narkoman” og ”rusavhengig” innebærer.

En artikkel i Aftenposten nettutgave 8. juni 2003 har som overskrift ”Narkomane må holde seg bak streken.” (<http://www.aftenposten.no/nyheter/oslo/article580018.ece>) Den omtalte streken var malt opp av noen i politiet på fortauet på kanten av Plata i omtrent et og et halvt år hadde streken markert grensen mellom Oslos rusmiljø og resten av byens befolkning. Denne grensen skulle definere hvor rusmiljøet kunne oppholde seg samlet i sentrum og hvis grensen ble overskredet kunne politiet jage de narkomane tilbake til Plata. I følge politiet (og artikkelen) ble streken malt opp for å beholde ro og orden, men streken fikk ikke være i fred lenge etter at pressen ble oppmerksom på den. Dagen etter malte daværende generalsekretær i Human Etisk Forbund, Lars Gule over det organisasjonen betegnet som en ”segregasjonsstrek.” og satte dermed en strek for streken. Mitt spørsmål er hvem var det som måtte holde seg

innenfor streken? Politiet malte opp streken for å beskytte storsamfunnet fra å bli plaget av de ”narkomane”, samtidig som det var mange mennesker som vil kunne omfattes av dette begrepet som ikke ville bli sett på som å være til sjenanse for storsamfunnet. Det finnes forskjellige oppfatninger om hva en rusmisbruker er og hva som kan defineres som rusmisbruk. Følgelig finnes det ingen klar oversikt over hvor mange som etter forskjellige definisjoner omfattes av et begrep som rusmisbruker. Likevel vil streken på Plata bare ha vært en reel grense for en liten del av alle de som på grunnlag av sin omgang med rusmidler ville kunne bli definert som rusmisbruker. Begrepene narkoman, stoffmisbruker og rusmisbruker benyttes om personer som har et skadelig avhengighetsforhold til narkotiske stoffer eller rus generelt. Dette er samtidig begreper som bringer frem bilder av mennesker som er tydelig preget av sitt rusmisbruk, enten dette er i form av atferd eller utseende.

Det finnes sånn sett flere måter å definere hva en rusmisbruker er, definisjoner knyttet til avhengighet, rusmidlenes lovlighet og grad av aksept i samfunnet samt en kulturell forståelse av den sosiale rollen ”rusmisbruker.” Det er den siste definisjonen som er den mest relevante for denne oppgaven, men jeg synes også det er interessant å se på de andre definisjonene for å se hvem som måtte holde seg bak streken mellom Plata og resten av byen. Forskjellige definisjoner vil også ha betydning for hvilke hjelpetiltak som anses å være best egnet. Med tanke på de betydelige ressursene som er tilgjengelige i rusmiddelfeltet vil forskjellige definisjoner også være knyttet til interessene til de fagmiljøene som tilbyr hjelpetiltak. Jeg ser også at min egen forståelse og definisjon av begrepet er knyttet til interessene til det sosiale teateret. For den enkelte rusmisbruker vil problemene de selv opplever knyttet til rus være sammensatt. En rusmisbruker kan ha behov for hjelpetiltak som baserer seg på flere definisjoner. Jeg mener derfor at en ”broad spectrum approach” vil være det mest hensiktsmessige for en forståelse av hvilke utfordringer som møter den enkelte misbruker og de personene som ønsker å leve et liv uten rusmisbruk.

En problemstilling er knyttet til avhengighet. På helsedirektoratets hjemmesider presenteres definisjonen på diagnosen avhengighet av narkotiske stoffer og nikotin slik:

”I følge et diagnosesystem (DSM-IV) stilles diagnosen avhengighet når 3 av de 7 nedenstående punktene har inntruffet i løpet av siste år.

- Toleranse
- Abstinensreaksjoner
- Bruk av stoff i større doser eller over lengre tid enn planlagt
- Gjentatte mislykte forsøk på å redusere bruken
- Bruk av for mye tid på å skaffe og bruke stoff og å komme seg etter bruken
- Vesentlig reduksjon av viktige sosiale aktiviteter på grunn av stoff
- Fortsatt stoffbruk til tross for at en innser at den har alvorlige negative konsekvenser for helse eller på annen måte”

([http://www.helsedirektoratet.no/rusmidler/fakta\\_om\\_narkotika/avhengighet\\_8645](http://www.helsedirektoratet.no/rusmidler/fakta_om_narkotika/avhengighet_8645))

Dette er altså en klinisk definisjon av avhengighet av narkotiske stoffer og nikotin men det gir også en beskrivelse på det som er virkeligheten for rusmisbrukere. Det vil imidlertid være en stor forskjell på hvordan samfunnet betrakter en person som har en konstant tilstedeværende pris med snus under overleppa og en av de personene som ikke fikk gå over streken. Det er også verdt å merke seg at personer som er under behandling med metadon og subutex fremdeles har en fysisk avhengighet. I rapporten *Talent eller klient?* påpekes det også at avhengighet av rusmidler ikke alltid kan forklare hvorfor en person er som der betegnes som stoffmisbruker, ettersom illegale rusmidler har varierende styrke og i mange tilfeller ikke er sterke nok til å forklare en fysisk avhengighet (Tungland, Smith-Solbakken og Clausen, 1996:4.) I Statens institutt for rusmiddelforskning (SIRUS) sin rapport om betegnelser, begrep og omfang av rusmiddelmissbruk trekkes det frem at et rusmiddel som LSD ikke har en tilsynelatende avhengighetskapende effekt og at: ”Avhengighet er en fysisk (eventuelt mental) tilstand hos brukeren selv, men denne tilstanden er altså ikke en nødvendig forutsetning for misbruk.” (Amundsen, 2010:14) Selve misbrukerdefinisjonen ses i forhold til omfang av bruk av rusmidler, de negative konsekvensene av bruken og lovligheten av rusmidlene. Det pekes også på at den kulturelt betingede oppfatningen av hva som anses som en akseptabelt rusmiddelbruk har betydning for en definisjon av misbruk. I SIRUS – rapporten benyttes begrepet rusmiddelmisbruker. Jeg velger å bruke betegnelsen rusmisbruker. Dette valget kommer både av at dette var den betegnelsen som hovedsakelig ble benyttet i Metateateret, men også fordi jeg opplevde det slik at det var rusen og ikke rusmidlene som sto sentralt i den ruskulturen enkelte av aktørene i gruppen hadde tilhørt. Jeg oppfatter det også slik at definisjonen rusmiddelmisbruker er politisk betinget og vektlegger rusmidlet, samt regulering av dette, som kjernen i problematikken. Basert på erfaringene og

hverdagen til menneskene jeg ble kjent med oppfatter jeg imidlertid at rusmidler bare er en del av rusproblematikken og at de sosiale og kulturelle faktorene er vel så viktige.

Rapporten ”Talent eller klient” tar for seg de sosiale utfordringene knyttet til det å slutte med rus og viser at disse utfordringene har en like stor betydning i forhold til det å legge et rusmisbruk bak seg som det å bryte en avhengighet av et rusmiddel. Rapporten går inn på særlig de sosioøkonomiske forholdene ved subkulturer sentrert rundt rus og viser hvordan en samtidig tilhørighet til og avhengighet av de sosiale og økonomiske strukturene i slike subkulturer spiller inn på valgmuligheter i forhold til det å slutte med rus. Rusmiljøet beskrives som en subkultur med sine egne distinkte sosiale normer og roller, som også er en motkultur til samfunnet rundt. Hvor: ”Jo verre man er i vanlige folks øyne jo bedre er det i rusmiljø.” (Tungland, Smith-Solbakken og Clausen, 1996:53). Bruddet med rusmiljøet representerer samtidig at en tidligere rusmisbruker mister både sitt sosiale nettverk og sin sosiale rolle. Rollen man da står igjen med er den sterkt stigmatiserte rusmisbrukerrollen, noe som igjen vanskeliggjør en tilknytning til det etablerte samfunnet. Veien tilbake til rusmiljøet blir da også kort for mange.

Som en oppsummering kan det sies at ”rusmisbruker” er like mye en sosial rolle, og en stigmatisert sosial rolle, som det er et begrep som definerer en klinisk avhengighet eller en rusmiddelbruk som har gått over i misbruk. Først og fremst er rusmisbrukeren et menneske med forskjellige behov, på samme måte som alle andre. Noen av disse behovene er knyttet til de sosiale, økonomiske og helsemessige problemene knyttet til rusmiddelmisbruk og et langvarig liv i en ruskultur. Det å krysse den grensen som ble synliggjort av Oslo politiet er en krevende valg. Metateateret ble til for de som ville krysse denne grensen.

### **1.7: Begrepsavklaringer**

Som avslutning på denne delen av oppgaven vil jeg avklare valg og bruk av noen begreper som går igjen i oppgaven. Jeg har gitt begrepene ”rusmisbruker” og ”sosialt teater”, en mer omfattende behandling. Dette er fordi disse begrepene også beskriver to områder som står sentralt i denne oppgaven.

Jeg plasserte sosialt teater inn i det jeg kaller teaterfeltet. ”Teaterfeltet” skal i denne oppgaven forstås som å omfatte det profesjonelle kunst- og underholdningsteateret,



både inkluderende og alminnelig amatørteater, akademiske miljøer som har teater som forskningsobjekt, institusjoner som utdanner forskjellige aktører til teaterfeltet og da inkludert sosiale teater.

Jeg benytter her begrepet ”aktør” og jeg har valgt å benytte dette begrepet også om de aktive deltagerne i den sosiale teaterprosess. Begrepet betyr en handlende eller medvirkende person og benyttes i denne betydningen innenfor sosiologien. I sin engelske oversettelse er ”actor” samtidig betegnelsen på det vi på norsk kaller skuespiller. Begrepet viser på denne måten både til teater og til sosiale situasjoner. I og med at jeg definerer det sosiale teateret som et teaterfelt som benytter seg av både sosiale og estetiske strategier mener jeg begrepet aktør beskriver det handlende og påvirkende mennesker som virker på begge disse strategiene. Utover dette bruker jeg tidvis betegnelsen ”medlemmer” på en del av aktørene i Metateateret. Dette innebærer at de er medlemmer i en teatergruppe, samtidig som at de er aktører i en den estetisk – sosiale teaterprosessen. Når det gjelder de av gruppens medlemmer som har en bakgrunn som teaterarbeidere eller dramapedagoger har jeg valgt å kalle disse ”utøvere” med utgangspunkt i en oppfatning av skuespillerkunsten som en utøvende kunstform.

I og med at jeg har valgt et performanceteoretisk perspektiv i denne oppgaven følger det med et par begreper som vanskelig lar seg oversette til norsk. Et av disse er ”efficacy,” som mangler et norsk tilsvarende men som på norsk ofte oversettes med ”det som er virksomt.” En undersøkelse av hva dette ”det” som er virksomt i en teaterprosess er ligger i problemstillingen i oppgaven og får følgelig ingen større behandling her, men jeg vil avklare at jeg benytter ”det som er virksomt” i forhold til forskjellige elementer i en performativ prosess som jeg mener er virksomt, ”det” referer altså til noe konkret, mens det uoversatte ”efficacy” brukes som en generell betegnelse. Begrepet performance er på engelsk en mangetydig betegnelse. I og med at denne oppgaven tar for seg elementer ved en bestemt performativ prosess melder det seg også et behov for å finne mer konkrete begreper for å beskrive de forskjellige elementene ved denne prosessen som eller vil kunne omfattes av begrepet ”performance.” Begrepet inngår i sin engelske form i ”performanceteori” og ”performanceteoretisk,” i tillegg til å være en betegnelse på kunstformen ”performance.” I andre sammenhenger benytter jeg det norske ”performativitet”, som i ”performativ prosess” eller som en generell betegnelse på performativitet i seg selv.

Jeg har vurdert å heller bruke ”teatralitet,” men landet på performativitet for å ivareta slektskapet med ”performance.” Performance kan også bety en forestilling, både i teatersammenheng og i sosial sammenheng. I kapitel 4.5 kaller jeg den tilsvarende delen av en sosial teaterprosess for ”fremvisning.” Jeg kommer nærmere inn på dette i kapitlet, men kan her si at jeg har valgt å bruke en slik betegnelse for å åpne for at det kan finnes flere former for fremvisninger eller ”performance” i de sosiale teateret. Når det gjelder Metateateret kaller jeg ”Er det plass til en til?” for en forestilling. Jeg er ikke udelt sikker på om dette er den beste betegnelsen. ”Forestilling” legger opp til at man forestiller seg noe som er mer tvetydig i et sosialt teaterprosjekt enn i et realistisk, vestlig teater, men dette var den betegnelsen vi som gruppe benyttet om vår ”forestilling”. Ettersom jeg oppfatter denne oppgaven som en videreføring av arbeidet med Metateateret opplever jeg det som riktig, på samme måte som med begrepet ”rusmisbruker,” å benytte de samme begrepene som i gruppen når jeg omtaler gruppens arbeid.

## Kapitel 2: Perspektiver på et teatervitenskaplig feltarbeid

*"Det var engang en liten geitekillingen som hadde lært å telle til ti. Da han kom til en vannpytt, sto han lenge og så på speilbildet sitt i vannet, og nå skal du høre hvordan det gikk:*

*"En," sa geitekillingen.*

*Dette hørte en kalv som gikk i nærheten og åt gras.*

*"Hva gjør du for noe?" sa kalven.*

*"Jeg teller meg," sa geitekillingen. "Skal jeg telle deg også?"*

*"Hvis det ikke gjør vondt, så," sa kalven.*

*"Det gjør det vel ikke, stå stille så skal jeg telle deg."*

*"Nei, jeg tør ikke, kanskje jeg ikke får lov av mora mi engang," sa kalven og trakk seg unna. Men geitekillingen fulgte etter, og så sa han:*

*"Jeg er en, og du er to, 1-2."*

*"Mo-er!" rautet kalven og begynte å gråte. (Prøysen, 1991: 4-7)*

Hvordan forsker man på noen som stiller seg skeptiske til å være et forskningsobjekt? Hvordan skal man opptre som forsker i en situasjon hvor forskerrollen blir et forstyrrende element for det man skal forske på? Og hvor lang kan man som forsker gå i å bli en del av sitt eget forskningsobjekt? Aktørene i Metateateret var ikke negative til at jeg skulle være med i prosjektet og heller ikke at jeg skulle skrive om det, men ideen om den observerende andre var utvilsomt problematisk. I motsetning til geitekillingen i Alf Prøysens eventyr ønsket jeg ikke å telle noen som ikke ønsket å bli talt. Nå går det riktignok bra til slutt i fortellingen om geitekillingen som hadde lært å telle til ti. Takket være geitekillings talleferdigheter kunne alle dyrene være trygge på at fergen de satt i ikke var for full og at alle ville komme seg trygt over på den andre siden. Mitt eget feltarbeid gikk ikke like enkelt som i eventyret, jeg kom istedenfor frem til at det finnes flere måter å telle på.

### 2.1: Presentasjon av metodegrunnlag

I prosjektskissen forespeilet jeg meg at arbeidsmetoden jeg skulle benytte meg av i feltarbeidet var som deltagende observatør i prosjektperioden og at jeg ville følge opp med intervjuer med aktørene i gruppa og av publikum på forestillingene i etterkant. Etter at jeg var med på den første prøven sto det klart for meg at en slik fremgangsmåte ikke ville være aktuell, hovedsakelig fordi premisset for at jeg i det hele tatt kunne være med som feltarbeider var at jeg fungerte som et fullverdig medlem av gruppen. Før jeg går nærmere inn på de praktiske og etiske problemstillingene som oppsto, vil jeg ta for meg hvilket metodisk grunnlag jeg hadde før jeg gikk inn i feltarbeidet, hvilke metodiske verktøy jeg benyttet meg av under feltarbeidet, samt metode for analyse i etterkant av feltarbeidet.

Som en del av masterstudiet deltok jeg på feltkurs i kulturstudier våren 2006 (KIS 4010.) Kurset gikk hovedsakelig inn på praktiske tilnærminger til et kvalitativ feltarbeid innen kulturstudier, med gjennomgang av forberedelser til feltarbeid og datainnsamling. Jeg var allerede i gang med feltarbeidet i Metateateret og meldte meg på kurset med tanke på å lære flere innfallsvinkler til praktisk gjennomføring av feltarbeidet. Som en del av kurset var jeg med på to prøveprosjekter basert på intervju. Kurset bekreftet for min del at den type feltarbeid jeg hadde planlagt i innledningsfasen av arbeidet med oppgaven, basert på observasjon og intervju av deltagere i løpet av teaterprosessen og publikum etter forestilling, ikke ville være riktig i forhold til Metateateret. Det største hinderet slik jeg så det var forholdet mellom nærhet og avstand i feltarbeidssituasjonen. Dette fikk jeg også bekreftet i forbindelse med prøveprosjektene. Dette var enkle prosjekter som først og fremst skulle være en øvelse i å få kontakt med informanter, forberede og gjennomføre intervju med diktafon som hjelpemiddel, samle annen dokumentasjon som bilder og korrekt registrering av data. Det viste seg imidlertid at ikke alle potensielle informanter var komfortable med å inngå i et feltarbeid, selv om formålet var en øvelse i gjennomføring og slikt sett ikke som en del av en reel forskningsprosess. Inntrykket jeg fikk var at i det innsamling og registrering av data finner sted oppstår det en tydelig bevissthet hos den potensielle informanten om at hun blir forsket på. Informanten blir klar over at hun blir sett og vurdert og dette vil påvirke både svar og hvordan hun fremstiller seg selv i intervjusituasjonen.<sup>1</sup> Bevisstheten om dette vil påvirke både hvem som velger å stille opp som informant og hvordan hun vil oppføre seg i samhandling med feltarbeideren. Begge disse faktorene ville være diskvalifiserende i forhold til arbeidet med Metateateret. Gruppen ville ikke være tilgjengelig som ”informant” hvis jeg hadde insistert på en posisjon som observatør og jeg ville ikke kunne utelukke at tilstedeværelsen av en person i en tydelig forskerrolle ville påvirke aktørenes handlingen og således gruppens dynamikk. I og med at det var særlig teaterprosessen jeg ville studere ville en slik tilstedeværelse virke mot sin hensikt. Kurset ga likevel verdifull kunnskap om de praktiske sidene ved et feltarbeid, slik som håndtering av personopplysninger. På bakgrunn av det siste

---

<sup>1</sup> Dette kan selvfølgelig være et problem kun i innledningen av et feltarbeid og først og fremst dreie seg om et spørsmål om hvor vant informanter bli med å ha en observatør til stede men, for å holde meg innenfor performanceteorien, vil tilstedeværelsen av en som er fremmed i situasjonen i min mening sette en annen ramme og dermed ha en u hensiktsmessig påvirkning.

ble jeg også klar over at et fokus på enkelte aktører ville være vanskelig på grunnlag av hensyn til håndtering av personopplysninger. Jeg ble klar over at den intimiteten med prosessen jeg allerede hadde valgt ville innebære at fokuset i undersøkelsen flyttet seg fra de andre aktørenes opplevelse av prosessen til min mine egne observasjoner gjennom aktiv deltagelse.

Deltagelsen på kurset ga dermed en bevissthet om at den kvalitative datainnsamlingen jeg hadde sett for meg, ikke ville være egnet i dette tilfellet og sånn sett om den kvalitative metodens begrensninger.

Den endelige beslutningen om å gå bort fra et kvalitativt feltarbeid førte nødvendigvis til spørsmålet om hva slags metode jeg skulle benytte, eller retttere sagt hva slags metode jeg allerede benyttet meg av, i og med at feltarbeidet var godt i gang. I boken *Flydende øer* om Odinteateret, siterer Eugenio Barba fra samtale han hadde med Grotowski:

”Hver gang grunden begynner at ryste under fødderne på dig, hver gang du ikke mere er sikker på dine erfaringers stabilitet, så vend tilbage til dine rødder,” rådede Grotowski mig. Vi sat på en polsk jernbanerestaurant for et kvart århundrede siden. Og han tilføjede: ”Det er også det råd, Stanislavski gav: ”vend tilbage til dine rødder, vend tilbage til din første dag på teateret.” (Barba, 1989: 20)

I fravær av en konkret, vitenskaplig arbeidsmetode for feltarbeidet vendte jeg tilbake til de analytiske verktøyene jeg hadde tilegnet meg under skuespillerutdanningen ved East 15 Acting School i Essex, England, hvor jeg var student fra 1997 til 2000. Skolen har sin bakgrunn i ”The Actors Workshop” og miljøet rundt The Royal Theatre i Stratford, øst i London. Undervisningen var hovedsakelig basert en realistisk tradisjon med Stanislavskibasert metode som remmen for undervisningsopplegget. Det ble lagt særlig vekt på improvisasjon og tekstanalyse i rolleutvikling og både fysisk og emosjonell realisme i fremstilling av roller på scenen. Det ble også lagt vekt på grundig utforsking av rollens bakgrunn i forkant av prøveperioden, både i form av teoretisk kunnskap knyttet til rollefigurens hverdag, noe som ble særlig benyttet i forhold til karakterer fra andre tidsepoker, men også konkret erfaring knyttet til karakterens aktiviteter eller observasjon av andre mennesker som utfører tilsvarende aktiviteter. For å kunne overføre erfaring fra eller observasjon av aktiviteter og adferd til rollefiguren ble vi trent i forholde oss analytisk til situasjonen. I tråd med tradisjonen fra Stanislavski ble vi også oppfordret til å analysere egne handlinger og følelsesreaksjoner. Målet for alle fremgangsmåter var å gi en realistisk, fysisk og

emosjonell fremstilling av rollefiguren på scenen basert på både konkrete sider ved karakterens bakgrunn, som tidsepoke, yrke og sosial bakgrunn, men også knyttet til rollens virkelighet i skuespillet.<sup>2</sup> I forhold til selve spillet på scenen la man vekt på en stor grad av innlevelse i skuespillets fiksjonelle verden, samtidig som at man beholdt en bevissthet som skuespiller på en scene. Idealet var å være tilstede 90% som rolle og 10% som skuespiller. Som skuespiller forholder man seg slik til to virkeligheter på scenen. En realistisk spillestil forutsetter at man tror på skuespillets forutsetninger og at man lever dette ut både fysisk og emosjonelt på scenen. Samtidig krever den konkrete virkeligheten at man også er bevisst sin tilstedeværelse som skuespiller på scenen. Denne evnen til dobbel tilstedeværelse er selvfølgelig ikke unik for skuespillere, men noe som er vanlig å bruke i de fleste sosiale situasjoner. Som skuespiller innenfor denne tradisjonen blir man imidlertid trent til å bruke denne doble tilstedeværelsen som et arbeidsverktøy både i forberedelse til og utførelse av rollen. Treningen i å forholde seg analytisk til en situasjon samtidig som man er tilstede i den viste seg å være spesielt verdifull i feltarbeidet. Som aktiv deltager i et teaterprosjekt fikk jeg også god bruk for det skuespilltekniske fra utdanningen i tillegg til at det at jeg hadde en skuespillerutdanning kan ha hatt innvirkning på at jeg fikk være med i gruppen.

## **2.2: Tolkningsmetode: Hermeneutisk fenomenologi**

I det fokuset i arbeidsmetoden flyttet seg fra en tenkt deltagende observasjon og innsamling av kvalitative data til den konkrete erfaringen av deltagelse i teaterprosessen beveget jeg mot en fenomenologisk tilnærming. Jeg deler imidlertid ikke den klassiske, fenomenologiske filosofiens essensialisme og det er heller ikke teaterprosessens essens som er målet for forskningsprosessen. Det som gjør min fremgangsmåte i feltarbeidet fenomenologisk er måten jeg har forholdt meg til den

---

<sup>2</sup> Som eksempel kan jeg trekke frem forberedelsene til fremføringen av "Eclipsed" av Patricia Bruke Brogan, først fremført i 1992. Handlingen av stykket er lagt til et såkalt "Magdalen laundry" i et irsk nonnekloster på 1960-tallet. Dette var institusjonen hvor unge kvinner som hadde fått barn utenfor ekteskapet ble internert, mange for resten av livet. På disse institusjonene vasket de tøy for klosteret og presteseminarer. For at det skulle fremstå som realistisk at vi var unge kvinner som tilbrakte lange dager med å vaske tøy brukte vi mye tid på strekking og brette av laken, helt til handlingen gikk automatisk. Øvelse i bønn med rosenkrans tok også mye tid. Jeg er fremdeles veldig god på å brette laken, men jeg er redd ferdighetene med rosenkransen er blitt svekket med årene.

kroppslige erfaringen av fenomenet som grunnlag for analyse. Innenfor de fenomenologiske rettingene, finner jeg at min fremgangsmåte har flere punkter til felles med etnometodologien, uten at jeg har hatt til hensikt å gjennomføre et etnometodologisk feltarbeid. Her er det særlig etnometodologien forhold til refleksivitet, og synet på at forsker og forskningsobjekt kontinuerlig påvirker hverandre, som gjenspeiler min fremgangsmåte. Etnometodologien åpner også for at forskeren kan bli fenomenet (Alvesson og Sköldbberg, 1994: 151), noe som også kan være en beskrivelse på hvordan jeg har forholdt meg til teaterprosessen. Parallelt med endringen av fremgangsmåten, endret forskningsobjektet seg fra å være en observert teaterprosess, med fokus på hvordan andre opplevde denne prosessen, til en erfart teaterprosess og følgelig et fokus på hvordan jeg opplevde denne prosessen. Det ble nå teaterprosessen som fenomen, erfart gjennom min egen kropp, som ble forsknings - ”objektet.” Jeg valgte å se den sosiale teaterprosessen, som erfart fenomenologisk gjennom arbeidet med Metateateret, i en performanceteoretisk sammenheng, hvor performanceteorien utgjorde den forståelseshorisonten det erfarte fenomenet ble forstått innenfor. Den fenomenologiske tilnærmingen inngikk på denne måten i en kontinuerlig hermeneutisk analyse. Det hermeneutiske aspektet har vært en nødvendig del av den selvrefleksiviteten i forhold til erfaringen, som jeg har etterstrebet å opprettholde. Fraværet av avstand til det erfarte fenomenet kunne ha vanskeliggjort analysen, men gjennom å assosiere erfaringen til teorigrunnlaget under feltarbeidet, og motsatt assosiere teorien til erfaringen under det analytiske arbeidet som har foregått i etterkant, har disse to elementene i forskningsprosessen inngått i en kontinuerlig, hermeneutisk spiral. Jeg kommer tilbake til hvordan dette har vært håndtert i praksis i kapitel 2.4 og 2.5.

Både etnometodologien og hermeneutikken kan også relateres til deler av teorigrunnlaget for oppgaven. Det er særlig Erika Fischer-Lichtes videreutvikling av Gadamer's hermeneutiske metode som har betydning i forhold til denne oppgaven:

In the third volume of the work entitled *The Performance as Text*, she examined the significance of Gadamer's hermeneutic method. At some points, she found hermeneutic understanding especially fruitful for performance analysis: the historical conditioning of every process of understanding; the time distance as object of reflection; and the hermeneutic circle as description of the aesthetic experience. (Martin og Sauter, 1995: 61)

Fischer-Lichte bygget videre på dette i sin analyse av relasjonen mellom skuespillere og publikum og dette fører frem til teorien om ”the autopoietic feedback loop”.

### **2.3: Problemstillinger som oppsto under feltarbeidet**

Det er ingen teaterprosesser som ikke inneholder intime og private aspekter men i en teaterprosess som den jeg var med i er håndteringen av den sosiale prosessen i teaterprosessen grunnlaget for at prosjektet i det hele tatt eksisterer. Det er min oppfatning at en rolle som observerende deltager, på tross av sin åpne holdning til både det å påvirke og bli påvirket av det man forsker på, innbærer en viss avstand. Jeg tror ikke det ville være umulig å gjennomføre et feltarbeid i en sosial teaterprosess som deltagende observatør, men i forhold til Metateateret ville det ikke vært riktig. Dette er både i forhold til den konkrete livssituasjonen til enkelte av aktørene og til det som skulle være mitt forskningsobjekt, hva som skjer i teaterprosessen. Som utdannet skuespiller forekom det meg riktig å bli en del av prosessen og la min egen erfaring av prosessen legge grunnlaget for det videre analytiske arbeidet.

Mandag 24. oktober 2006 møtte jeg opp i Tøyenkirken for første gang, og da med en forventning om å utføre et kvalitativt feltarbeid som deltagende observatør. I notatene mine fra denne delen av prøveprosessen er det spesielt to problemstillinger jeg har merket meg. Først og fremst var det behovet for å bygge tillitt innad i gruppen og for min del, å bli godtatt som et fullverdig medlem. Flertallet hadde allerede jobbet sammen i lengre tid og gjennom sterke felles opplevelser, blant annet på en studietur til Stockholm hadde disse bygget opp tilliten til hverandre. Med min dobbeltrolle som representant for akademia og den streite verden befant jeg meg klart på utsiden.

Valget om å gå bort fra den planlagte tilnærmingen til feltarbeidet er allerede beskrevet. I praksis ble dette valget tatt allerede den første prøvedagen, selv om tvilen rundt valg av fremgangsmåte fremdeles lå der frem mot avbrekket i juleferien. I feltdagboken beskriver jeg denne usikkerheten, både i forhold til praktisk fremgangsmåte og i forhold til i hvor stor grad jeg skulle involvere meg i arbeidet med å utvikle gruppens siste forestilling. Foruten et annerledes ståsted som utgangspunkt for forståelse av den performative prosessen, oppfattet jeg forskjellen mellom det å være på utsiden og på innsiden av prosessen ville innebære at jeg gjorde gruppens problemstillinger og gruppens interesser til mine egne.

Hva er så forskjellen mellom det å være en deltagende observatør og en ren deltager. Å være deltagende observatør utelukker ikke deltagelse i og påvirkning av den samhandlingssituasjonen man inngår i som forsker. Tvert imot vil en slik påvirkning



være både forventet og godtatt. Likevel oppfattet jeg begrepet ”observatør” som problematisk i forhold til feltarbeidet. Jeg mener begrepet innebærer en posisjon som utenforstående til prosessen, mens jeg så det slik at denne teaterprosessen ville bli forstått på best måte på innsiden. Dette ville definere min opplevelse av prosessen og stå i motsetning til å la hensynet til forskningsprosessen være det som definerte min samhandling med de andre i gruppen. Hendelsen som førte til at jeg bestemte meg for å la min rolle i gruppen som et medlem og en aktør på lik linje med de andre gå foran en rolle som forsker var et dødsfall, en hendelse som vil bli tatt opp i kapittel 3.1. Denne hendelsen førte nettopp til at jeg opplevde meg selv som en del av gruppens fellesskap og hadde gjort gruppens interesser til mine.

Rollen i gruppen var dermed avklart, men dette skapte et problem i forhold til min rolle som forsker. Hvordan skulle jeg kunne holde den nødvendige avstanden til prosessen for å kunne gjennomføre den senere analysen? Jeg valgte å stole på mine egne analytiske evner, basert på den skuespillertreningen jeg beskrev i forrige kapittel, og som jeg vil komme nærmere inn på i neste kapittel. For å registrere opplevelsen for den senere analysen førte jeg feltdagbok. Som en konsekvens av graden av personlig involvering i prosessen fikk denne et sterkt personlig preg. Dette førte igjen til en ny problemstilling når jeg begynte arbeidet med å skrive masteroppgaven. Når innholdet i feltdagboken var så personlig ble det vanskelig å se hvordan jeg kunne benytte utdrag fra dagboken i oppgaven. Det personlige preget skulle imidlertid vise seg å være en fordel i analysen siden jeg valgte å gjøre den personlige opplevelsen av fenomenet til det sentrale i analysen. Den nødvendige avstanden kom i form av tid fremfor den lille, men i mitt syn likevel betydelige, avstanden til prosessen som ligger i ordet observatør.

Det andre problemet jeg merket meg den første dagen i Tøyenkirken, og som har vært en konstant tilstedeværende problemstilling, var hensynet til integriteten til medlemmene i gruppen og da spesielt de av medlemmene som befant seg i en sårbar livssituasjon. I begynnelsen var dette et spørsmål om tillit. Tillit til at jeg kom inn i gruppen med riktige hensikter og at jeg som person var til å stole på. Mennesker med bakgrunn fra rusmiljøer vil ofte bære på en livserfaring som gjør det vanskelig å stole på andre. I tillegg til erfaringen fra rusmiljøet kommer opplevelsen av fordommer fra menneskene i det etablerte samfunnet i forhold til det stigmaet det er å ha vært rusmisbruker. Betingelsen for å bli akseptert som et medlem av gruppen, av alle

medlemmene i gruppen, tilsvarer det Erving Goffman kaller å bli en ”wise.” (Goffman, 1990:41) Det vil si en person som er inneforstått med de spesifikke utfordringene til det stigmaet som knytter seg til det å ha vært rusmisbruker og som ser forbi dette stigmaet til personen bak. Dette temaet kommer også opp senere i oppgaven. Da jeg gikk inn i gruppen hadde jeg enkelte fordommer om hvordan rusmisbrukere, nåværende eller tidligere, ville oppføre seg. At fordommene var sympatisk betinget, altså syntes jeg synd på ”dem” og hadde et ønske om å hjelpe, gjorde ikke holdningene mine mindre fordomsfulle. Disse fordommene skulle vise seg like ubrukelige som den kvalitative innsamlingen av data jeg hadde sett for meg. James Thompson beskriver en lignende opplevelse fra et ”applied theatre” – prosjekt i fengselet SrangeWAYS i England på 90-tallet. Thompson beskriver følelsen i møtet mellom egne holdninger og forventninger, og den virkeligheten som møtte ham i fengselet som ”bewilderment” (Thompson, 2003: 30 – 37). Dette er en følelse jeg absolutt kan kjenne meg igjen i. Måten å overkomme både fordommer og en slik følelse av ”bewilderment” var enkel. Gjennom å drikke kaffe sammen, snakke og dele historier, både tilsynelatende trivielle og mer personlige fortellinger, og å leke og le sammen i prøvene ble vi kjent med hverandre. På den måten fikk jeg en forståelse for de spesielle problemene som følger av å ha en bakgrunn i et rusmiljø uten at dette gikk på bekostning av hvordan vi opplevde hverandre som likeverdige medlemmer av en teatergruppe.

Etter hvert som jeg ble bedre kjent med de andre i gruppen ble det mer og mer problematisk for meg å skulle bruke de andre gruppemedlemmenes erfaringer i oppgaven. Selv om jeg hadde gjort de teknisk riktige fremgangsmåtene i forhold til personvern, slik som å innhente tillatelse til å bruke beskrivelser av samtaler og sitater, så jeg det som et etisk problem. Hvis jeg ba om en slik tillatelse kunne det være vanskelig for de andre medlemmene å si nei, i og med at vi nå var blitt godt kjent. Jeg opplevde det også som vanskelig å gjøre objekter for analyse ut fra samtaler med mennesker jeg selv var blitt godt kjent med og hvor grensen mellom hva som var privat og hva som godt kunne deles med andre var flytende. I et teaterprosjekt som Metateateret ville dessuten anonymisering av gruppemedlemmene være umulig å gjennomføre i praksis. Alle skulle jo stå på scenen og ville være fullt identifiserbare. Når både livssituasjonen til enkelte utøvere og selve den sosiale teaterprosessen i seg selv var så skjør kunne det være lite som skulle til for at noe knuste og jeg ville da ha

vært med på å ødelegge den prosessen jeg skulle undersøke. Det at jeg hadde gjort gruppens målsetninger og intensjoner til mine egne, spilte også inn. En viktig del av gruppens arbeid var at personer med bakgrunn i et rusmiljø skulle få en mulighet til å fortelle sine egne historier. Det ble derfor viktig for meg å ikke frata noen eierskapet til sine egne erfaringer og fortellinger.

I rusmiljøet er en det en viktig egenskap å være ”ekte,” altså å ikke ha doble hensikter og ikke utgi seg for å være noe man ikke er. For å beholde tilliten fra medlemmene i gruppen var det viktig å ikke ha en dobbeltrolle i forhold til hvem jeg var i gruppen. Jeg må her likevel påpeke at jeg hele tiden var åpen om at jeg skulle skrive en oppgave om arbeidet i gruppen og hvordan jeg så for meg at gruppens arbeid skulle fremstilles var av og til tema for en av de mange samtale. Løsningen ble å lene seg på gruppens kollektivitet og se på den egne opplevelsen som et av uttrykkene for den kollektive opplevelsen. I fremstillingene av gruppens arbeid velger jeg å fokusere på det generelle fremfor det spesifikke, mens jeg trekker frem den subjektive opplevelsen i forhold til det jeg selv erfarte. En slik fremgangsmåte vil ikke egne seg i alle typer prosjekter. I forhold til denne forskningsprosessen ble betingelsene for fremgangsmåten lagt av hensynet til teaterprosessen og dens aktører.

I min tilstand av ”bewilderment” i forhold til fremgangsmåte i feltarbeidet søkte jeg etter andre, gode modeller for hvordan er tilsvarende feltarbeid kunne gjennomføres. Jeg hadde tatt valget om å være en fullverdig integrert deltager i gruppen og aktør i prosessen og jeg hadde valgt å la denne erfaringen danne utgangspunkt for det videre arbeidet med oppgaven. Modeller for en arbeidsmetode basert på skuespillerens ståsted skulle vise seg vanskelig å finne innefor akademien.

### **2.3: Utkast til en arbeidsmetode for teatervitenskaplig feltarbeid ”på innsiden”**

*(Det er) rart med en drøm man husker så lenge  
Mye som finnes mellom himmel og jord  
Ting som kan skje og ting som kan hende  
En del som man vet og en del som man tror  
("Er det plass til en til?" Metateateret)*

Med min bakgrunn som skuespiller har jeg ofte blitt slått av en generell objektifisering av skuespilleren og skuespillerens arbeid i teaterteorien, samtidig som skuespillerens eget perspektiv har fått en liten plass. Det er dramatikerens, regissørens

eller den kvalifiserte tilskuerens, som kritikeren eller den observerende forskeren, perspektiv som ofte presenteres. Resultatet av skuespillerens arbeid, eller ideer om hvordan skuespilleren bør jobbe, er sentralt i mye av teorien. Derimot finner jeg lite teori om hva som skjer med skuespilleren, både i forhold til utvikling av og i fremføringen i forestillingen, som ikke er basert på observasjon av eller intervju med skuespilleren. Skuespilleren er ofte informant eller forskningsobjekt, men sjelden forsker selv. Dette trekkes også frem i Jacqueline Martin og Wilmar Sauters *Understanding Theatre*: "First of all the scholar is a spectator. The scholar as a performer of a theatrical event would be a most exciting exception, but this is rarely the case." (Martin og Sauter, 1995:15). Jeg tror dette kommer av at skuespillere i stor grad uttrykker seg analytisk gjennom handling fremfor gjennom ord (ordene er det noen andre som står for). Den Stanislavskibaserte skuespillertradisjonen jeg selv er utdannet innenfor er i stor grad analytisk, men skuespillerens arbeid resulterer i handling istedenfor en avhandling. Innenfor samtidens performance og avantgardeteater har mange av utøverne sin bakgrunn i akademia<sup>3</sup>, så den veien er fullt farbar, men det er få som går den andre veien, fra å være utøver i teateret til akademia og samtidig tar med seg skuespillerens i, min mening, unike perspektiv.

Innenfor teater og performanceteorien registrerer jeg samtidig at det rettes langt mindre oppmerksomhet mot prøveprosessen i forhold til den oppmerksomheten som er rettet mot forestillingen den leder frem mot. Undersøkelser av og forskning på teaterprosesser faller innenfor dramapedagogikkens felt. Dette omfatter også undersøkelser av det sosiale teateret, hvor det er prosessen man vil undersøke, mens forestillingene som følger gis liten oppmerksomhet. Studier av den sosiale teaterprosessen får dermed ofte en sosiologisk eller dramapedagogisk vinkling og valg av metode følger disse forskningstradisjonene.

I tråd med tema i oppgaven, var det en krise som førte at jeg utelukket å benytte meg av en feltarbeidsmetode fra sosiologiske, dramapedagogiske eller kulturvitenskaplige forskningstradisjoner. Jeg ønsket å forske på teaterprosessen i et performanceteoretisk perspektiv og siden den performanceteorien forståelseshorisonten relateres til utforskning av sosiale og kulturelle fenomener tok jeg det for gitt at det metodiske ville

---

<sup>3</sup> Dette beskrives blant annet i Karen Jürs-Munbys innledning til Hans - Thies Lehmanns "Postdramatic Theatre" (Lehmann, 2006:7-9), hvor hun forklarer hvordan flere sentrale teatergrupper i særlig det postdramatiske teateret, har en bakgrunn fra akademia.

være uproblematisk. Der tok jeg altså grundig feil. Krisen var verken stor eller langvarig, men den førte uansett til at jeg måtte revurdere hvordan jeg skulle gjennomføre et feltarbeid. Løsningen ble å trekke inn selvrefleksive og situasjonsanalytiske trekk fra skuespillerutdanningen.

I forhold til feltarbeidet ble dette et ”arbeid i utvikling” hvor arbeidsmetode ble utprøvd i forhold til den gitte situasjonen. I etterkant av feltarbeidet og særlig i arbeidet med denne delen av oppgaven, har jeg reflekter over om en slik fremgangsmåte kan generaliseres som en performativ arbeidsmetode for forskning på teater. Det slår meg at selv om det i stor grad påpekes at en fremføring vurderes som en handling eller event, heller en et kunstobjekt, har jeg funnet få modeller for en performativ forskningsmetode for undersøkelse av teaterprosessen. I dette kapitlet vil jeg diskutere mulige strategier for en slik arbeidsmetode. Eller riktigere sagt, jeg har funnet en modell for en performativ forskningsmetode, men ikke der hvor jeg ventet å finne den. Her vil jeg skille mellom det at forskeren bruker performance og teater for å utforske og fremføre teorier og det å forske på de performative handlingene gjennom å selv være en del av den performative prosessen. Denne metoden tar sikte på krysse den lille, men likevel betydelige, grensen mellom å befinne seg på utsiden og på innsiden av en performativ prosess. Richard Schechner påpeker forskjellen i hvordan performance oppfattes av den som er på innsiden og en som utsiden. I boken *By means of performance* (Schechner, 1997) skriver han om Erwing Goffmans observasjoner av personer av mennesker i transe at det er en distinkt forskjell på hvordan en person i transe opplever transen som en reel tilstand av åndebesettelse, mens en observatør vil kunne se de tekniske forutsetningene for transetilstanden.<sup>4</sup>:

”This break between the experience of the observer and that of the participant is one of the most interesting things about trance possession from the point of view of performance theory. This break is on a continuum with the less radical but still distinctly observable breaks between the experience of performers and audiences in all kinds of performances” og videre: ” The great big gap between what a performance is to people on the inside from what it is to people outside conditions all the thinking about performance.” (Schechner, 1997: 26, 27)

---

<sup>4</sup> Her er det vært å merke seg at det motsatte er tilfelle i andre former for performance, som i utøvelsen av den vestlige, teatrale magien, hvor andre magikere, mennesker på innsiden, vil kunne observere de tekniske forskjellene, mens observatøren, eller publikum, bare ser ”magien.” Som skuespillerutdannet blir også opplevelsen av å se teaterforestillinger annerledes når man kjenner til hva som foregår bak scenen.

For å kunne forklare hvordan en prosess oppleves for de som befinner seg på innsiden er det nødvendig for forskeren selv befinne seg på innsiden. Med det fenomenologiske utgangspunktet jeg har valgt vil det også være vesentlig å anvende en arbeidsmodell som tar utgangspunkt i den kroppslige opplevelsen. Når det er den kroppslige opplevelsen av den performative prosessen som er forskningsobjektet mener jeg det er hensiktsmessig å se på hva det er som genereres i en slik prosess. I boken *The Transformative Power Of Performance* (Fischer-Lichte: 2008) forklarer Erika Fischer-Lichte hvordan performance generer en egen materialitet. En performativ prosess og fremføring er i seg selv temporære hendelser, selve fremføringen eksisterer bare i det den finner sted, når lysene i teateret slukkes finnes den ikke mer. ”The performance brings forth its materiality exclusively in the present and immediately destroys the moment it is created.” (Fischer-Lichte: 2008: 76) Men dette betyr ikke at det ikke finnes spor etter fremføringen, dokumentasjon kommer i form av film, lydopptak, bilder og beskrivelser, i tillegg til fysiske gjenstander som har vært benyttet i prosessen. Selve prosessens materialitet er derimot borte. Jeg mener derfor at den eneste måten forskeren kan få en konkret forståelse av denne materialiteten er gjennom å selv ha vært en del av å den. I forhold til forestillingsanalyse vil forskeren som tilskuer være en del av dette, i forhold til den performative prosessen vil dette kunne oppnås av utøveren som forsker. I det sosiale teateret vil den materialiteten som analyseres genereres av både den sosiale og den estetiske performativiteten. Jeg vil foreslå en forskningsmetode for å registrere er den kroppslige erfaringen av denne flyktige materialiteten.

Som jeg skriver i kapittel 2.5 tok jeg utgangspunkt de analytiske og selvrefleksive evnene jeg tilegnet meg gjennom en treårig skuespillerutdanning, basert i stor grad på Stanislavskis prinsipper, og det er en forbindelse mellom Stanislavski og fenomenologien. I *Theory/theatre, an introduction*, skriver Mark Fortier;

What can be seen as phenomenological concerns also figure prominently in the work of Constantin Stanislavski, (...) The tools of Stanislavski’s system – (...) – include a ‘well trained attention’ (Magarshack 1992: 239), akin to the careful ‘heeding’ or listening phenomenologist call for in relation to the world and ourselves, (Fortier, 2002: 48,49)

Disse verktøyene som Fortier henviser til, omfatter både en trening av evnen til å være konsentrert og fokusert på scenen, men også en idealisering av skuespilleren som hele tiden er observant i forhold til sine omgivelser og hvordan hun eller han

opplever disse. "An actor should be observant not only on stage, but also in real life. He should concentrate with all his being on whatever attracts his attention."

(Stanislavski, 1988: 91). Denne hyperbevisstheten anvendes også i forhold til eget følelsesliv og den ideelle skuespiller analyserer egne følelser i sitt hverdagsliv, for senere å kunne bruke dette i karakterarbeidet.

Kritikken av den realistiske og psykologiske spillestilen, som er resultatet av Stanislavskis system, rettes mot den illusjonen av virkelighet som skapes på scenen, hvor den dramatiske tekstens virkelighet privilegeres på bekostning av den teatrale virkeligheten, og hvor skuespillerens fenomenologiske kropp underspilles i forhold til den kroppsliggjorte karakteren. Fischer-Lichte formulerer dette som forskjellen mellom "being a body" og "embodiment," men hun påpeker også at en slik, ideell, utslettelse av den individuelle, fenomenologiske kroppen ikke er mulig. Fischer-Lichte forklarer hvordan publikum til en forestilling vil forholde seg til både den kroppsliggjorte karakteren og skuespilleren som fenomenologisk kropp. I det fokuset veksler mellom disse to tilstedeværelsene settes tilskueren i en tilstand av "betwixt and between." Hun forklarer videre.

At this point, we are able to radically redefine the term embodiment. By emphasizing the bodily being-in-the-world of humans, embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscription. (Fischer-Lichte, 2008: 89)

Som jeg beskrev i kapitel 2.3 skjer en tilsvarende veksling i fokus for skuespilleren, men da mellom å opprettholde den kroppsliggjorte karakterens virkelighet og opplevelsen av å være en kropp-i-verden. Jeg skal ikke gå videre inn på diskusjonen rundt en Stanislavskibasert spillestil i her. Det som er interessant for meg i denne sammenhengen er forholdet mellom å være en kropp i verden og den kroppsliggjøringen av tekst og erfaring som inngår i kreeringen av en karakter. I utdanningen ved East 15 ble skuespillere trent ikke bare til å forholde seg til denne vekslingen på scenen, men like mye i den prosessen som ledet opp mot fremvisninger og i livet utenfor teateret. I prøveprosessen foregikk mye av arbeidet utenfor selve teaterprøvene. Dette gikk ut på å tilegne seg en teoretisk forståelse og en fenomenologisk erfaring av betingelsene for den fiksjonelle virkeligheten til karakteren som ble kreert. I overføringen av verktøy fra skuespillertreningen til feltarbeidet er det den trente hyperbevisstheten og treningen i å veksle mellom å være en kropp-i-verden og den kroppsliggjorte karakteren som får særlig relevans.

Hyperbevisstheten informerer den fenomenologiske kroppen, som igjen fører til en kroppsliggjøring av erfaring. I teateret kommer denne kroppsliggjøringen til uttrykk i scenefremstillingen, mens den i forskningen ligger til grunn for det analytiske arbeidet som uttrykkes i den skrevne teksten.

For å kunne forholde seg analytisk i forhold til både situasjon og teorigrunnlag var det, for min del, vesentlig at jeg allerede hadde en formening om hvilke teorier jeg skulle anvende. På denne måten var forståelseshorisonten gitt og prosessen ble erfart med denne som analytisk sparringspartner. På teaterskolen utgikk forståelseshorisonten fra dramateksten. I de tilfellene vi jobbet med improviserte forestillinger utgikk den fra skriptet eller karakterens biografi. Teorien setter erfaringen inn i et perspektiv som muliggjør vekslingen mellom det å være i en situasjon og samtidig reflektere over hva som oppleves innenfor forskningsprosjektets rammer. Arbeidsmodellen går dermed ut på å benytte den trente bevisstheten for å forholde seg analytisk og selvrefleksivt til det å være fenomenologisk tilstede i situasjonen, informert av det teoretiske perspektivet. Gjennom denne prosessen kroppsliggjøres erfaringen fra den prosessen som utgjør forskningsobjektet. Det neste skrittet går ut på å gjøre denne erfaringen tilgjengelig for den videre analysen også etter at den har funnet sted

## **2.4: Dokumentasjon**

En gang i løpet av vinteren mellom 1985 og 1986 var jeg på den byggeplassen som skulle bli Aker Brygge. Denne vinteren var det bare Black Box teater som hadde flyttet inn på området, og i et av de tomme byggene ble det vist en utstilling med gjenstander fra de arkeologiske utgravningene i Pompeii. Det jeg husker best fra denne utstillingen, er avstøpningen av en hund, fanget i asken nesten to tusen år tidligere. Selv om hundens kropp hadde råtnet bort, hadde et inntrykk av hunden blitt festet i asken, og hundens form kunne gjengis i gips. De sanselige og emosjonelle inntrykkene fra feltarbeidet kan ikke gjengis på en like konkret måte.

Hendelsesforløpet i prosessen kan noteres og beskrives, men den mangefaseterte opplevelsen av øyeblikket er igjen som minner. Gjennom å opptre simultant som forskningsobjekt og forskende subjekt fikk jeg tilgang til flere av fasettene enn om jeg hadde holdt meg til observasjonen. Utfordringen i forhold til et feltarbeid av den



typen jeg har skissert, ligger i å bevare inntrykk av den kroppslig erfarte prosessen. Dokumentasjon blir derfor noe mer enn beskrivelsene av hva som skjedde.

I løpet av feltarbeidet førte jeg en feltdagbok, som jeg har beskrevet at fikk et preg av private dagboknotater. Dette viste seg å være en fordel i forhold til arbeidet i etterkant av prosessen. Notatene har gitt meg et godt inntrykk av hvordan jeg opplevde å være i prosessen på det gitte tidspunktet. Notatene beskriver både hva som hendte, hvordan jeg opplevde det og refleksjoner i forhold til teori. I forhold til denne teaterprosessen innebærer hensyn til personvernet til de involverte i prosessen at disse notatene ikke vil kunne gjøres tilgjengelige for andre. I forhold til andre teaterprosesser vil ikke nødvendigvis de samme hensynene spille inn. Prosessens intimitet vil ha betydning for hvor offentlig feltnotater kan være. Jeg vil nok en gang trekke inn spørsmålet om hvor mye tilstedeværelse av forskerperspektivet vil påvirke en prosess. Her mener jeg at de andre aktørene i den performative prosessen må kunne føle seg trygge på at situasjonens integritet ivaretas for at den skal kunne utvikle seg uforstyrret. I forhold til denne oppgaven har jeg valgt å beskrive feltarbeidet i en egen del og jeg har lagt stor vekt på å formidle den subjektive opplevelsen.

Som Fischer-Lichte beskriver, vil en teaterforestilling etterlate seg spor, selv om den i seg selv er en flyktig engangshendelse. Det samme gjelder for den performative prosessen som helhet. Også disse sporene vil være dokumentasjon som kan være bidrag til en videre analyse. Sporene vil også kunne fungere assosiativt i forhold til erfaringen fra prosessen og være et supplement til feltdagboken. Sporene etter Metateateret består av bilder fra prøvetiden, manuskriptet til forestillingen ”Er det plass til en til” og tekster som ble til under prøveprosessen, men som senere ble endret eller ikke kom med i forestillingen. Musikken som ble brukt i forestillingen er betydningsfulle spor, det samme har annen musikk som ble spilt i løpet av prøveprosessen. Stedene gruppen hadde som samlingssteder, både for prøver og i sosiale sammenhenger, skaper assosiasjoner til felles opplevelser og enkelthendelser som har fått spesiell betydning i etterkant. Disse sporene er tilsvarende, men ikke det samme som, data i en kvalitativ forskningstradisjon. Det jeg forstår som kvalitative data, er gjenstander eller informasjon, for eksempel bilder eller transkriberte intervjuer, som så senere skal være gjenstand for en analyse. Sporene skal heller forstås som å gi assosiasjoner til erfaringen. Det rekonstruerte minnet om erfaringen, sammen med notatene i feltdagboken, bidrar til å forankre analysen i erfaringen.

Måten jeg forholdt meg til innsamlingen eller registreringen av slike spor var også hentet fra teaterutdanningen. I løpet av det første året på skolen førte vi dagbøker for å registrere og reflektere over læringsprosessen. Innføringene i dagboken besto både av beskrivelser av skolehverdagen og konkrete øvelser fra timen. Vi ble også oppfordret til å skrive ned våre opplevelser av og refleksjoner rundt læringsprosessen vi gikk igjennom. Skuespillerutdanningen i det første året var i stor grad lagt opp etter den malen som beskrives i Stanislavskis *An actor prepares*. Prosessen tok i stor grad sikte på å avlære handlingsmønstre, særlig i forhold til skuespillerteknikk men også handlingsmønstre av en mer personlig art, eller i hvert fall om hvorfor man hadde disse handlingsmønstrene. Målet med prosessen var å trene opp den hyperbevisste og selvanalytiske måten å forholde seg til omgivelsene jeg har beskrevet. Det følger at dette var en svært personlig krevende prosess. Dagbøkene ble en metode for å trene den selvrefleksive og analytiske holdningen til prosessen. Disse ble også lagt til grunn ved den faglige vurderingen på slutten av skoleåret. Dagboken jeg førte under feltarbeidet fulgte samme mal. Etter de første prøvene med Metateateret pleide jeg å sette meg ned på en kafé, for å skrive ned hendelser og refleksjoner. Etter hvert som jeg kom mer inn i gruppen, gikk jeg over til å oppsummere dagens hendelser om kvelden. Hvis det skjedde noe spesielt i løpet av prøvene, skrev jeg det ned ganske umiddelbart. Under prøvetiden på Innvik brukte jeg de noen av de mange pausene i prøvene for å notere i dagboken. På Innvik begynte jeg også å ta bilder. Disse ble tatt i forskjellige situasjoner. Noen var posert, andre mer spontane. Jeg tok også en del bilder av omgivelsene. Sammen med bildene har musikken fra forestillingen vært nyttige i arbeidet med oppgaven. Vi var så heldige å jobbe med profesjonelle musikere, og sangene vi brukte i forestillingen ble spilt inn av Lars Bremnes. Det å lytte til denne musikken mens jeg har skrevet, har bidratt til å bringe frem assosiasjoner og minner om hendelser fra prøvetiden, og ikke minst minner om stemningen i gruppen. Nå som jeg har tilegnet meg erfaringen fra feltarbeidet, ser jeg at jeg kunne vært enda mer systematisk i registreringen av spor. Som en strategi for et teatervitenskaplig feltarbeid på ”innsiden” vil jeg foreslå en mer systematisk registrering av slike spor. En ”feltdagbok” vil da inneholde langt mer enn notater fra prosessen, og istedenfor en innsamlede data får man en innsamling av spor og andre elementer som bærer assosiasjoner til erfaringen fra prosessen. På samme måte som teorien utgjorde en forståelseshorisont for det analytiske arbeidet i løpet av

feltarbeidet, gir sporene en tilgang til den opplevde erfaringen, slik at denne kan utgjøre en forståelseshorisont i det analytiske arbeidet i etterkant av prosessen.

## **Kapitel 3: Fortellingen om Metateateret**

60-tallets ungdomsopprør er ikke bare opphav til et politiske teater. De motkulturelle gruppenes stebarn er det rusmiljøet som i dag, nok en gang, har sin torgplass rundt Oslo S. I forestillingen ”Er det plass til en til?” er utfordringen for ”Torill” å gå opp Karl Johans Gate fra Plata til Slottet i nykter tilstand. Rusmiljøet i Oslo hadde sitt første oppholdssted i Slottsparken på 60-tallet og har siden foretatt den motsatte reisen, etter hvert som politiet jaget miljøet lengre øst i byen, før det endte opp på Plata. ”Torill” skal gå den motsatte veien, fra bunnen i samfunnet til toppen. Hun kommer ikke til å gå den veien alene men sammen en hel teatergruppe.

### **3.1: Et år med Metateateret**

En mandag i slutten av oktober 2006 står jeg i en gate på Tøyen i Oslo. Jeg har nettopp ringt på døren til en anonym mursteinsgård, dette er Kirkens Bymisjons senter ”Tøyenkirken.” Jeg slippes inn i en gang og så i en foajé med en resepsjon innestengt av glassvinduer og store vinduer vender ut mot en ganske fin bakgård. Preget av offentlig institusjon mykes opp med velvoksne grønne planter. Første etasje rommer også en kafé, men jeg ser ikke nærmere på den denne dagen. Jeg er litt sen, jeg fant vel ikke frem til den anonyme gården med en gang. Jeg var på utkikk etter en kirke og den foajeen jeg står i nå, har ingen likhetstrekk med det jeg forbinner med kirkebygg. Det er først når jeg går inn i trappeoppgangen og går opp trappen til andre etasje at byggets røtter fra forrige århundreskifte kommer til syne. Jeg blir litt overrasket når jeg går inn døren til kirkerommet, for det er ingenting i byggets fasade, og rommene i første etasje, som antydte at det skjulte et slikt rom. Det er et enkelt rom. I den ene enden er det et alter, med en malt altertavle. Sammen med takhøyden og de store vinduene viser den at jeg befinner meg i et kirkerom. Kirkebenkene står ikke i midten, som i andre kirker, men er vendt mot et åpent rom i midten. Mer moderne stoler står stablet opp foran benkene. Kanskje skinner solen denne dagen? Opplevelsen av kirkerommet er alltid lyst. I løpet av året vi har kirken som prøvelokale kommer det et brosteinsalter til i rommet, men jeg kan ikke huske om det allerede var på plass denne gangen. Brosteinsalteret står på forskjellig plass fra gang til gang. Salmebøker står i en hylle ved døren inn i rommet og vitner om at kirken brukes i til gudstjenester. Flere

mennesker står spredt rundt i rommet og jeg merker en litt avventende stemning. Marianne introduserer meg for gruppen og forklarer hvorfor jeg er der. Jeg forteller litt om meg selv. Jeg opplever ikke medlemmene i gruppen som helt ut avvisende, men heller som skeptiske til hvem jeg er og hvorfor jeg er der. Men på tross av skepsisen er det en lavmelt vennlighet. Det er et nytt medlem til i gruppen denne mandagen. Hun har kommet inn i gruppen via et av Rusmiddeletatens tiltak, slik som flere andre av medlemmene i gruppen. I og med at vi begge er nye blir det naturlig at vi forholder oss til hverandre med en større letthet en overfor de andre. Ettersom det er nye medlemmer i gruppen denne dagen jobber vi ikke med forestillingen men leker improleker. Lek har hele tiden vært en viktig del av arbeidet i gruppen. Lek og latter er viktige virkemidler for å løse opp spenninger, alle kan være med og på likt grunnlag. I pausen setter vi oss ut i bakgården. Vi snakker om litt forskjellig, vi som er nye snakker litt om tidligere teatererfaringer. Jeg forteller litt om hvorfor jeg ønsker å gjøre et feltarbeid i gruppen. Det er tydelig at vi som er nye blir vurdert og plassert mens jeg prøver å plassere meg selv som vennlig, interessert og i hvert fall ikke fordomsfull. Her ute skjer det noe, jeg får en uuttalt aksept for at jeg er med. Samtalen mellom oss nye utvides til alle som står i bakgården. Dette betyr ikke at jeg er fullt ut godtatt ennå, men grunnlaget er lagt. Pausen er slutt og vi gå inn og leker litt til. Prøven varer i to timer. Ved slutten av dagen får jeg vite at jeg gjerne kan være med i gruppen, forutsatt at jeg er med som et fullverdig medlem, noe jeg takker ja til.

Det går noen uker før jeg kan være med neste gang. Oppmøte på prøvene er et generelt problem i gruppen. Av forskjellige grunner er det sjelden alle aktørene er tilstede på alle prøvedagene. I utgangspunktet er det forventet at alle skal være med hver gang men dette er ikke like enkelt å gjennomføre i praksis. Dette gjelder alle aktørene, uansett bakgrunn, og nesten i større grad for de som har teaterbakgrunn. For noen av aktørene er grunnen til dette jobb eller andre forpliktelser, ettersom samlingene var på dagtid. Noen kan ha en dårlig dag eller de dukker bare ikke opp av ukjente grunner. Det blir derfor en utfordring å kunne jobbe med scener når det ikke er klart på forhånd hvem som vil være tilstede. Vi bruker også mye tid på kaffepauser. Dette er tilsiktet og hensikten er å bygge fellesskapet i gruppen, en hensikt som jeg vil si blir oppfylt. Vi bruker pausene på å bli bedre kjent med hverandre. Vi snakker mye om hverdagslige problemer men også om hva vi jobber med den dagen og hvordan vi ser for oss at den endelige forestillingen skal se ut.

Den neste prøvedagen jeg er med jobber vi med en scene som har fått navnet ”Gatebegravelse.” Denne scenen kommer med i forestillingen, om en i en annen form. På dette tidspunktet er det tenkt at det skal være et slags ”rengjøringsbyrå” som rydder opp etter overdosedødsfall. ”Rengjøringsarbeideren” er samtidig gateprest og, etter en kort begravelsesseremoni, auksjonarius for det som er igjen av den døde eiendeler. Vi jobber med en komisk sangtekst som skal synges av renholdsarbeideren / gatepresten / auksjonarius som tilsvar på en protest mot fremgangsmåten.

En av prøvedagene tilbringes i kafeen i første etasje. Gruppa har kommet så pass langt i utforming av scener og sangtekster at det er på tide å snakke om hvordan forestillingen skal utformes. Forskjeller i bakgrunn og erfaring med teaterarbeid viser seg i forskjellige ønsker og målsetninger for den endelige forestillingen. Grovt sett innebærer dette at aktørene med teaterbakgrunn ønsker en mer teatral forestilling, med vekt på det estetiske uttrykket, mens aktørene med bakgrunn fra rusmiljøet fokuserer mer på innhold og budskap i forestillingen og ser for seg et mer realistisk uttrykk. Det alle er enige om er at Torill, forestillingens hovedkarakter, skal gå opp Karl Johans gate, fra ”plata” til slottet. De forskjellige scenene skal utspille seg på forskjellige steder langs denne ruten. Vi diskuterer scenografi og praktiske løsninger. En av aktørene skal ha rollen som ”gatemusikant.” Skal han sitte på et fast sted på scenen eller flytte seg rundt? Vi vet også at vi skal ha med et dansenummer, men hva slags dansenummer skal dette være? En av aktørene har en klar visjon om at forestillingen skal være en slags kabaret eller revy, noe som møtes med motstand fra de andre aktørene. Vi kommer ikke til noen enighet om dette, men kabareten forblir på idéplanet da denne aktøren, som er en av aktørene med teaterfaglig bakgrunn, får tilbud om en annen jobb og bestemmer seg for å trekke seg fra Metateateret.

Før jul avslutter vi med en Metateatertradisjon, vi går sammen på ”Teskjejærringa steller til jul” på det Norske Teateret. Salen er full av barnehagebarn, med unntak av de barnehageansatte og skuespillerne på scenen, er vi de eneste voksne der. Men det er en koselig tradisjon. Det å gå på teater sammen har vært en av de faste aktivitetene i gruppen. Rusmisbrukere bruker mesteparten av døgnet i jakten på dop eller penger til dop. De som ikke har erfaring med teater før de kommer inn i rusmiljøet, enten det er som utøver eller publikum, vil neppe få noen erfaring med teater mens de er i miljøet. Å gå i teater sammen blir en måte aktørene kan lære mer om forskjellige teaterformer og få et erfaringsgrunnlag for å selv utvikle en forestilling. Det er

selvfølgelig også en måte å bygge felles opplevelser og felles referanserammer. Juleforestillingen på det Norske Teateret var derimot mest en hyggelig tradisjon. Etter forestillingen spiser i middag sammen på en kafé i nærheten. Å være velkommen på kafeer og restauranter er ikke en selvfølge, selv for de som ikke lenger tilhører rusmiljøet, og gruppen hadde tidligere opplevd å bli bedt om å gå fra en restaurant i Oslo. Det er derfor litt spenning i gruppen i det vi går inn på kafeen siden dette var nytt sted. Spenningen løser seg opp når vi blir tatt i mot som ”alle andre.” Det er en fin avslutning før jul.

Rett etter nyttår ringer Marianne. Hun forteller at en av aktørene har dødd fra oss, av komplikasjoner i forbindelse med en hjerteoperasjon. Den første øvelsen etter jul er vi samlet i Tøyenkirken og snakker om bisettelsen. Vi tenner lys, som vi setter på steinalteret. Uken etter samler vi oss på en kafé i nærheten av Tøyenkirken før bisettelsen og reiser sammen til kapellet. Det er en veldig rørende bisettelse, presten i Tøyenkirken forretter, tekster han selv hadde skrevet blir fremført i kapellet. De to av oss som er nye i gruppen kjente ham ikke så godt, men det kjennes riktig at hele Metateateret er der som en gruppe, som et felleskap han var blitt en del av.

Blant aktørene er det nå en usikkerhet om prosjektets fremtid. Gruppen har mistet et medlem som har vært med fra begynnelsen av prosjektet og som har betydd mye for de andre. Det har vært flere som har forlatt prosjektet, noen har kommet til og blitt borte igjen, uten at det har truet gruppen som helhet. Men noen av aktørene fremstår som kjernemedlemmer og disse har en helt spesiell betydning for gruppens samhold. Kjernemedlemmene kommer fra forskjellig bakgrunn, de behøver ikke nødvendigvis være med på alle prøvedagene, men fravær er midlertidige og de inngår som faste deler av gruppen. Det er et av kjernemedlemmene som nå er blitt borte. Dette har også betydning for forestillingen ettersom han var sentral i utformingen av flere av sangene og tekstene. Slik forestillingen var tenkt på dette tidspunktet skulle han hatt en sentral rolle som forestillingens gatemusikant. En liten stund er gruppen usikker på om prosjektet kan fullføres, men Marianne er ikke i tvil. Prosjektet skal fullføres og forestillingen skal settes opp, om det så bare er en aktør med rusbakgrunn igjen. Gruppen får tilbake troen på prosjektet og kommer ut av dette med et sterkere ønske om å videreføre arbeidet med forestillingen og da særlig for å formidle tekstene aktøren som døde fra oss har skrevet.

Arbeidet med prosjektet går sakte fremover mot sommerferien. Det blir bestemt at Lars skal være med i forestillingen som musiker og at han skal ha med seg en musiker til. Enda en aktør trekker seg, den samme som startet samtidig med meg. Hun hadde ikke etablert seg som et kjernemedlem og det får ikke store konsekvenser for gruppen at hun blir borte, men jeg slutter ikke å tenke på henne og hvordan det går med henne. Jeg har nå kommet inn i gruppens rytme. Mens hver prøvedag frem til jul fremsto for meg som enestående hendelser, glir prøvedagene etter jul og frem mot sommeren mer inn i hverandre. Vi samles i kirkerommet, snakker litt om hvordan vi har hatt det siden sist gang, snakker litt omsider ved forestillingen. Så øver vi litt på sanger og scener. Etterpå er det en lang kaffepause i bakgården her blir praten mer privat. Noen prøvedager tilbringes i kafeen hvor vi ser på hvordan forestillingen settes sammen. Her glir vi mellom forestillingen og andre temaer. Det er blitt etablert noen faste handlinger i gruppen. En av aktørene avslutter prøvedagen med å tenne et telys og stille dette på brosteinsalteret, til minne om medlemmet av gruppen som døde, men også for andre som er gått bort. Dette er i tråd med Kirkens Bymisjons symbolikk, hvor telys på brostein brukes til primært å minnes personer som er døde av rusoverdoser, en symbolikk som ofte går igjen i Bymisjonens aksjoner. Symbolikken skulle også bli tatt inn som en del av forestillingen.

En av dagene jobber gruppen med en scene som omhandler en bestemt behandlingsinstitusjon. Scenen er improvisert. Jeg er ikke med i scenen, men sitter på siden og ser på. Scenen viser hvordan de nyankomne på institusjonen behandles og det hele er ganske brutalt. Dette er den første gangen jeg ser noe som går så direkte inn på de tyngre sidene ved rusmisbrukeres hverdag. Handlingen har trekk av en statusøvelse, en høystatusperson beordrer personene med lavstatus til å utføre forskjellige oppgaver. Lavstatuspersonen kan ikke svare eller si i mot, de får ikke se på høystatuspersonen. Hvis de bryter reglene blir de kraftig irettesatt. Dette er basert på behandlingsopplegget til en bestemt behandlingsinstitusjon for rusavhengige. Prinsippet bak behandlingen er å bryte personer ned for så å bygge dem opp. Nyankomne befinner seg nederst på rangstigen og beveger seg oppover i hierarkiet etter hvert som de oppfyller vilkårene for å ha ”fullført” et nivå. Personer på høyere hierarkiske nivåer fungerer som autoriteter for personer på nivået under. Kjæledresser



i forskjellige farger angir hierarkisk nivå<sup>1</sup>. Jeg assosierer det jeg ser i scenen til initieringsritualer. Om dette er et egnet behandlingsopplegg for mennesker i en allerede skjør livssituasjon fremstår som tvilsomt. Vi snakker om det vi har sett i scenen. Jeg spør om det er slik det er, noe jeg får bekreftet. Scenen er, som nevnt, veldig sterk, men den kommer ikke til å være med i forestillingen og vi jobber heller ikke mer med den.

Vi nærmer oss sommer og flere av prøvene tilbringes ute i bakgården. Vi vet nå at forestillingen skal sette opp til høsten. Vi har tidligere snakket om hvor den skal settes opp og hvor mange forestillinger som skal spilles. Centralteateret i Oslo har vært nevnt, men det er Teaterbåten MS Innvik som hele tiden har vært blir tenkt som spillested noe det nå er avklart at det blir. Når det gjelder antall forestillinger er tanken på en enkelt forestilling mer enn nok for noen av aktørene, men vi blir enige om at vi skal spille tre forestillinger. Vi har også bestemt at vi skal samles en hel helg til sommeren, for å utforme den endelige forestillingen. Vi kommer frem til at dette blir på Hana Hotell på Tjøme, i slutten av juni. Det blir ingen formell avslutting før sommerferien, men vi ser alle frem til å samles på Tjøme.

På Tjøme er det midtsommer. Vi står inne i et seminarrom med utsikt mot båthavnen. Gruppen består nå av flertallet av de som skal delta i den endelige forestillingen. En ny aktør, men bakgrunn fra teateret, har kommet til. Vi varmer opp og kommer så i gang med å diskutere hvilke scener, tekster og sanger som skal med og hvordan de skal settes sammen til en endelig forestilling. Noen av tekstene kuttes og settes sammen på nye måter. Like viktig som at forestillingen nå begynner å falle på plass er tiden vi tilbringer sammen denne helgen. Vi spiser store frokoster og lunsjer, vi sitter på brygga og har det hyggelig i solskinnet. Vi snakker sammen om alt og ingenting. Fra et fragmentert prøvetid begynner vi nå å forberede oss på å tilbringe mye tid sammen som et ensemble. Det siste vi gjør før vi reiser fra Tjøme er å sette scenen vi kaller ”er ikke jeg et menneske?” Det tar tid før den sitter, men når den endelig gjør det kjenner jeg at vi har en forestilling.

---

<sup>1</sup> Dette behandlingsopplegget nevnes i rapporten ”Talent eller klient.” Her påpekes det at den hierarkiske strukturen er et problem ettersom det ikke tas hensyn til at det allerede finnes hierarkiske struktur i rusmiljøet. Når nyankomne personer med høy status i rusmiljøet skal behandles nedverdiggende av personer med lavere status ”på utsiden” vil situasjonen skjære seg helt. (Tungland, Smith-Solbakken og Clausen. 1996:131)

Etter sommeren fortsetter vi prøvene på mandagene. Stemningen i gruppen er lettere. Tidligere har mye av samtalen dreid seg om vanskelighetene knyttet til et liv som tidligere rusmisbruker, men nå snakker vi om alt mulig. Rusbakgrunnen er kommet i bakgrunnen og ensemblefølelsen fra helgen på Tjøme sitter i. Vi er en teatergruppe som skal spille forestilling om et par måneder. Det er sangene og noen av scenene vi øver på. Plassering i scenerommet blir et gjennomgående tema i forestillingen og selv om vi jobber med å forestille oss hvordan rommet kommer til å se ut, blir det mye som ikke kan settes før vi er på plass på Innvik. Etter hvert som det blir kaldere nærmer den siste dagen i Tøyenkirken seg og spenningen stiger i gruppen.

Tøyenkirken har vært Metateaterets hjem i over tre år nå og representerer et fast holdepunkt og en trygghet. Det vi snart skal vise resultatet av tre års arbeid betyr også at prosjektet nærmer seg slutten. Men det går bra med de av aktørene som har rusbakgrunn. Det er et stort engasjementet i det brukerstyrte senteret SAFIR, som er drevet med støtte av Kirkens Bymisjon og Røde Kors. For meg ser det ut til at funksjonen som kjernemedlemmer i gruppen er blitt overført til SAFIR. 9. oktober er det slutt, uken etter flytter vi til Innvik.

MS Innvik er Norges første teaterbåt, som før seilte langs vestlandskysten. Nå ligger den ved Langkaia, rett overfor det som skal blir den nye operahuset og rett overfor Plata. Båten drives av Nordic Black Theatre og i tillegg til teaterforestillinger og konserter huser båten ”Bed & Breakfast” – gjester og en enkel men veldig hyggelig kafé. Båten er en egen verden for seg selv, preget av en alternativ kultur og det tar ikke lang tid før vi føler oss hjemme. Noen av aktørene flytter inn på båten for de to ukene med intense prøver, det siste aktørene i forestillingen kommer til. Vi har fått med oss en ung danser og en koreograf til dansescenen stykket. En scenograf og teknikker er på plass sammen med en sufflør og inspisient. Denne siste rollen skal vise seg å få stor betydning for aktørene selv om sufflørfunksjonen ikke blir nødvendig. Det som får betydning er tryggheten denne aktøren gir til resten av gruppen. Vi setter i gang, det blir to intense uker hvor vi lever oppå hverandre. Vi starter dagene med å samles i kafeen, vi drikker kaffe, røyker og prater som vanlig. Så går vi ned i scenerommet og jobber. Vi setter scener og øver på disse, men vi bruker også tid på oppvarming og på tillitsøvelser. En av øvelsene går ut på at en person stiller seg på scenekanten med ryggen mot salen mens resten av gruppen stiller seg på to rekker rett nedenfor. Den som står på scenen lar seg falle bakover for å bli fanget

opp av de andre. Innimellom prøvene sitter vi i kafeen, drikker kaffe, røyker, prater. På slutten av dagen samles vi i kafeen igjen og noen kvelder blir vi sittende til den stenger. Og så er det felles måltider, mer kaffe, røyking og prating og prøver. Ukene går veldig fort. Følelsene skrus opp, noen timer er de helt på topp og så kommer frustrasjonene før stemningen igjen stiger, det er akkurat som i en helt ordinær prøveprosess når den nærmer seg forestilling. Etter hvert som vi nærmer oss generalprøven og første visning for et stort publikum kommer det andre problemer til syne. Verden utenfor begynner å virke inn på vår lille, trygge gruppe. Pressen er interessert i det vi holder på med, vi har en journalist fra Aftenposten som er tilstede med jevne mellomrom, dagen før generalprøven er vi en sak i "God morgen Norge" på TV2. Det er ikke uproblematisk at vi får denne oppmerksomheten for det betyr samtidig at bakgrunnen til de av aktørene som har rusbakgrunn blir offentlig. Det er bekymringer om hva familiemedlemmer vil si og det er vanskelig for en som vil distansere seg fra sitt tidligere liv å vite at "alle" skal kunne se og vite hva man har vært. Det er plutselig ikke sikkert om alle vil være med og dermed om forestillingen kan gjennomføres. Det er et øyeblikk hvor alt vi har jobbet for står på spill, men det holder og det er fellesskapet som holder det hele sammen. Det er ingen som vil svikte gruppen og til slutt veier dette mer enn alle andre hensyn. Det er også viktig at det i iscenesettelsen ikke blir uthevet hvem som har rusbakgrunn eller ikke, det skal ikke spille en rolle. Det kommer tilbake til det samme punktet, vi er et ensemble, en teatergruppe og vi skal bære stigmaet sammen.

24. oktober 2006 skal vi vise forestillingen for et publikum for første gang. Det er en generalprøve, men salen blir full likevel. Venner og brukere av SAFIR er invitert og det er litt spenning om hvordan noen av publikum vil reagere. Dette er personer som er kjent for å ikke holde tilbake om hva de mener og vi forbereder oss på alle muligheter. Vi er ennå i vår egen, lille verden og har ingen formening om hvordan forestillingen vil virke på noen som kommer utenfra. Denne dagen tror jeg det de av aktørene som selv ikke har rusbakgrunn som er mest nervøse da det er et "hjemmepublikum" som kommer for å se på oss. Det er deres ståsted vi skal formidle og spenningen knytter seg til om vi har fått det til og om de kan kjenne seg igjen, om det har blitt riktig. Vi gjør noen av våre etter hvert faste oppvarmingsøvelser og rekker en gjennomgang på formiddagen. Og så er det bare å vente på at publikum skal komme, snike seg bakveiene opp til en uteplass for en siste røyk før forestillingen,

sjekke at alle rekvisitter og vannflasker er på plass og så, før vi går på scenen, samles i en ring og si at ”vi er dritgode.” Generalprøven går bra, det er ingen som bryter inn og vi får latter fra et publikum, som kjenner seg igjen i handlingen. Etterpå treffer vi de som satt i salen og blir lettet over den positive tilbakemeldingen. Det er de som kjenner seg igjen i det vi har vist og det blir viktig å ta med seg til de neste forestillingene. Vi nå kommet så langt at vi har vist en forestilling selv om det ”bare” er en generalprøve. Generalprøven er ikke mindre seriøs en de andre forestillingene, men den oppleves som mindre spenningsfylt enn de offisielle forestillingene. Det at alt gikk som det skulle gjør at gruppen kjenner seg klare for premieren.

Jeg har tatt et bilde av gruppen der vi sitter samlet på et av våre faste steder, en kinesisk restaurant i en sidegate til Karl Johan. Dette er et sted vi vet alle i gruppen er velkomne. Bildet er tatt på ettermiddagen, før premieren. Stemningen er oppstemt og alle ler, med et unntak (jeg er naturligvis ikke med på bildet). Ennå har ikke alle bitene falt på plass, men det vil de om bare noen timer. Tilbake på Innvik gjør vi de nå faste forberedelsene, med noen justeringer. Teatererfaringen noen av oss har med oss spiller inn nå, vi justerer oppvarmingen til stemningen i gruppen. Dagen før jobbet vi med det å heve energinivået mens i dag handler det om å roe nervene. Salen fylles opp og det må settes inn flere stoler. Lysene i salen går ned og scenelyset går opp og så er vi på. Det går bra og bak scenen roser vi hverandre når vi kommer ut og støtter hverandre når vi skal på. Frem til nå er konsentrasjonen rettet mot det neste som skal skje og tiden går veldig fort og veldig sakte på samme tid. Nå står vi på scenen og den siste replikken blir sagt: ”Er det plass til en til?” Det er helt stille fra salen før musikken starter opp igjen til sangen ”du og jeg.” Vi går ut fra scenen en etter en. En av oss skal tenne et lys til minne om de vi har mistet. Når hun beveger seg oppover ser vi på hverandre og da er det noe som brister. Det er både sorg og glede i det øyeblikket. Det er lettelse over at vi sammen har klart oss frem til premieren og det ligger en stolthet over hva vi har fått til. Og det er en overgivelse. Prosessen frem til nå har dreid seg om å bygge opp, først sakte og så med mer intensitet frem til dette øyeblikket hvor vi kan slippe alle spenninger og følelser løs og det er ingen av oss som ikke kjenner dette denne kvelden. Men det er mer enn det, det er også et vendepunkt og for noen av oss blir denne vendingen permanent, en transformasjon.

Etter forestillingen holder vi premierefest i kafeen på Innvik. Det er mange mennesker som har vært involvert i Metateateret på forskjellige måter og denne kvelden blir en

feiring av det alle har vært med på å få til. Det er ennå to forestillinger igjen og så kommer den uunngåelige slutten. Marianne har snakket om den tomheten som kommer i etterkant av et teaterprosjekt og som de av oss som har teatererfaring er vant til. Etter to uker i et felleskap kan det kjennes tungt at det brytes opp. Det er en bekymring for om nedturen skal bli for stor, men det går bra. Vi er alle klare for å fortsette prosjektet med flere forestillinger og kanskje en turne. Fortellingen om Metateateret har enda noen kapitler igjen.

### **3.2: ”Er det plass til en til?”**

Teaterprosjektet Metateateret ble startet for å undersøke om teater kunne bidra til et bedre sosialt liv for mennesker som har en bakgrunn i de mest belastede rusmiljøene. Det målet gruppen satte seg var å lage og så spille en forestilling basert på erfaringene til de av gruppas aktører som hadde denne bakgrunnen. Da gruppen startet opp i 2003 hadde tolv av gruppas aktører denne bakgrunnen. På premieren 25. Oktober 2006 var det to. Det var også flere aktører med andre bakgrunner som var involvert i gruppen i løpet av disse årene. Forestillingen ”Er det plass til en til?” bar i seg spor av alle disse aktørene og var en dokumentasjon på og oppsummering av gruppens arbeid. Det ligger historier bak hver tekst, melodi og hver enkelt scene som inngikk i forestillingen. Noen av disse historiene kjenner jeg ikke til ettersom jeg kom inn i gruppen etter to år. Jeg skal ikke gjengi disse fortellingene her, men jeg vil gi en gjennomgang av forestillingen og forklare noe av det som ligger bak. ”Er det plass til en til?” var en form for metakontekstuell forestilling, hvor det metakontekstuelle viste til aktørenes sosiale virkelighet, fremfor den teatrale virkelighetens mange plan. Denne presentasjonen, og tidvise analysen, er basert på aktørens ståsted. Jeg har naturligvis ikke sett noen av forestillingene selv og heller ikke sett noe opptak av dem. At jeg beholder aktørens ståsted nå er i tråd med feltarbeidets metode, hvor fremgangsmåten har vært å få erfaring om teaterprosessen fra dette ståstedet. Jeg beskriver forestillingen i fortid og jeg anser heller ikke manuskriptet, som ligger som vedlegg til denne oppgaven, som et tradisjonelt manuskript som kan løsrives fra forestillingen, men som en dokumentasjon på den forestillingen som har vært. Forestillingens handling var like mye, om ikke mer, knyttet til fortellingen om den teaterprosessen de som sto på scenen inngikk i, som iscenesettelsen og teksten i manuskriptet. Hver forestilling inngikk samtidig i den performative prosessen til prosjektet og hver fremføring bidro til å utvikle denne prosessen videre. Til sammen

fremførte Metateateret ti forestillinger for publikum. Ni av disse ble fremført i teatersalen på Innvik mens en forestilling ble vist i Kulturkirken Jacob. Noe av materialet i ”Er det plass til en til” var tidligere brukt i andre fremføringer. Presentasjonen er basert på manuskriptet, feltdagboksnotater fra forestillingene i oktober 2006 og prøvetiden samt egne minner om opplevelsen av å delta i forestillingene.

Forestillingen ”Er det plass til en til?” hadde en rammehandling basert på erfaringene til aktører i gruppen. ”Torill” skal gå opp Karl Johans Gate i nykter tilstand for første gang, fra ”Skipperplata” til Slottet<sup>5</sup>. Veien frem avbrytes av hendelser, sanger og stykker med tekst som viser tanker og holdninger fra rusmisbrukere spesielt og samfunnet generelt, som vi skrev i pressemeldingen. Sangene og de fremførte tekstene fortalte om hvordan personer som ”Torill” kom inn gradvis inn i rusmiljøet. Hvordan det i begynnelsen dreide seg om ungdom som eksperimenterte med rus og å bryte grenser. Konsekvensene viste seg etter hvert som rusen fikk en stadig større plass i livet. ”Torill” starta opp sitt liv i sus og dus før virkeligheten tok henne igjen og hun måtte velge mellom rusen og livet. Bakgrunnen i rusmiljøet ble på denne måten kommentert og den sosiale virkeligheten for veien opp Karl Johans gate presentert. For ”Torills” krise besto ikke av rusen, men det å skape seg et helt nytt liv og bli en del av samfunnet rundt seg. Opplevelsen av å befinne seg utenfor storsamfunnet er en vanlig erfaring for mennesker som bryter ut av et rusmiljø. For ”Torill” kom denne opplevelsen av fremmedgjorthet kom blant annet til uttrykk i den scenen vi kalte ”hastesekvensen”. Resten av ensemblet beveget seg i koreograferte og abstraherte mønstre, og i et tempo som skilte seg fra ”Torills” stillstand. Konflikten i forestillingen var det valget ”Torill” sto overfor om å enten slutte seg til folkemengden eller å gå tilbake til rusen. I en scene kom ”Rita” bort til henne og ga henne en pakke med dop. ”Torill” tok i mot pakken og bar den med seg videre i forestillingen. Scener som besto av sanger og koreograferte sekvenser var blant de mest krevende for gruppa, både å øve inn og fremføre. En ting var det å legge intensjon bak abstraherte bevegelser samtidig som man husket innganger og utganger.

---

<sup>5</sup> Hun skulle opprinnelig gå fra Plata, men etter at politiet i 2004 brøt opp miljøet på Christian Fredriks Plass, i den såkalte ”Plataaksjonen,” hadde miljøet flyttet seg til Skippergata litt lengre vest i Oslo før de første forestillingene i 2006. Siden Skippergata ikke hadde de sammen assosiasjonene som Plata fant vi på et nytt navn; Skipperplata.” Dette rakk aldri å bli noe fast begrep da rusmiljøet ikke lenge etterpå flyttet seg tilbake til ”Nye Plata” på Jernbanetorget, hvor det har sitt oppholdssted i skrivende stund.

Det å skulle synge i full offentlighet var enda mer krevende og ganske skremmende for flere av aktørene, og da både av de som hadde og de som ikke hadde teaterbakgrunn. Det at nesten alle måtte gjøre noe på scenen som de ikke kunne fra før, bidro til å likestille opplevelsen av framføringen for aktørene. Scenene som viste situasjoner fra ”Torills” liv var lettere å fremføre og var i stor grad improvisert. Dette var de scenene som var morsomst å spille for alle aktørene. ”Ansvarsgruppemøtet” viste utfordringen med et støtteapparat som var lite lydhørt for ”Torills” ønsker og behov. Her gledet ensemblet seg stort over å karikere de sosiale rollene som inngår i en ansvarsgruppe; den overlegne legen, den stressede og snobbete sosialarbeideren, den dumme støttekontakten og den uengasjerte representanten for LAR. Responsen fra publikum i fremføringene av denne scenen tilkjennega at det ikke bare var vi som hadde det morsomt. Kontrasten i responsen var merkbar mellom fremføringen under generalprøven, hvor en stor del av publikum delte erfaringen, og en senere fremvisning hvor publikum besto av helsearbeidere innen rusfeltet. Under generalprøven fikk vi en uhemmet latter, mens reaksjonene var mer reservert under den andre fremvisningen. Det at det var humor i forestillingen var viktig for gruppen og reflekterer den ganske mørke galgenhumoren som er en del av mange miljøer med vanskelige livsvilkår. Det sto også som en kontrast til de tynge scenene. Etter å fremført sitt forsøk på å skrive en jobbsøknad mistet ”Torill” motet og forestillingen gikk inn i sin mørkeste del. I motløsheten slo fristelsen ved rusens virkelighetsflukt inn med full styrke. Med ”Gatebegravelsen” ville vi vise den følelseskulden som deler av samfunnet viser overfor rusmisbrukere, men også den brutale siden av rusmiljøet. En person falt død om av en overdose og etter en kort og formell ”begravelse” ble gatepresten til en auksjonarius som annonserte en auksjon på eiendelene. I kontrast til scenens dystre innhold hadde vi som fremførte den stor glede av å finne forskjellige måter å fremføre auksjonens deltagere. Under flere av forestillingene bestemte vi oss å være som måker som kaster seg over et etterlatt måltid. Dette var noe som var forskjellig fra gang til gang og som vi bestemte oss for rett før vi gikk på scenen. Hensikten med denne strategien var ikke bare gjort med tanke på den sceniske fremstillingen. Det at personer som dør på gaten blir tømt for verdisaker av andre fra rusmiljøet er noe som hender i virkeligheten, noe enkelte aktører hadde vært vitne til gjennom å fokusere på det teatrale ved situasjonen, skapte vi en avstand til virkeligheten for aktørene. ”Torill” var nå strippet for all selvrespekt og det som sto igjen var rusen. I ”dans om rusen” kom ekstasen ved det å ruse seg til uttrykk, men

dansen ble avslutte med smerten som kommer når rusen tar slutt. Her vendte forestillingen. I sangen "En drøm fra min Gud" kom håpet inn som et svakt lys. For noen kommer dette i form av tro, for andre i form av kjærlighet eller en vilje til ikke å gi opp. I vår forestilling kom håpet inn i form av "En kommunal støttekontakt". Teksten handlet om hvor viktig det er med en venn utenfor rusmiljøet, selv om dette er en person som er offentlig ansatt. I den neste scenen gikk hele ensemblet sammen med "Torill" i å spørre publikum om ikke også hun er et menneske<sup>6</sup>. "Torill" hadde nå klart det hun hadde satt seg fore og sto foran Slottet. Usikkerheten og følelsen av fremmedgjorthet var imidlertid ikke borte, noe som kom til uttrykk ved at vi enda en gang fremførte sangen "Langørjan Gård", sammen med Sigbjørn Obstfelders "Jeg ser". "Langørjan Gård" viste tilbake til "Torills" forhistorie, mens "Jeg ser" representerte følelsen av fremmedgjorthet. Men i motsetning til den første fremføringen av sangen og diktet i begynnelsen av forestillingen, ble det her åpnet for en endring i form av et spørsmål og en oppfordring rettet direkte til publikum: "Er det plass til en til?"

---

<sup>6</sup> At teksten i denne scenen hadde tydelige referanser til Shylocks monolog fra Shakespeares "Merchant of Venice" var ingen tilfeldighet. Gruppen hadde sett en oppsetting av dette stykket på Dramaten i Stockholm, under en studietur til byen.



## Kapitel 4: En poetikk for et sosialt teater

Hvorfor en poetikk for det sosiale teateret? Gjennom arbeidet med Metateateret opplevde jeg at en slik type teater har sin egen måte å skape sine historier og sine egne måter å formidle dem. Det sentrale i dette er samhandlingen mellom teaterets utøvere og samfunn, grupper og enkeltpersoner, som av forskjellige grunner har blitt, står i fare for å bli, eller allerede er marginaliser fra det samfunnet de skulle ha vært en del av. Denne samhandlingen påvirker det sosiale teaterets performative prosesser og estetikk. Jeg vil derfor si at det sosiale teaterets estetikk utgjør en samhandlingens estetikk.

Denne delen av oppgaven er direkte inspirert av kapitlet ”Toward a poetics of performance” i Richard Schechners *Performance Theory* (Schechner, 2003: 170 - 2010). Her tar også Schechner utgangspunkt i hele den performative prosessen i utviklingen av sitt utkast til en poetikk. Jeg har gjennom hele denne oppgaven hovedsakelig fokusert på prosessen, som for meg omfatter forestillingene, fremfor å se forestillinger som et isolert fenomen. Dette er fordi jeg mener det som er virksomt i den performative prosessen i teateret, best kan forstås gjennom å se denne som en helhet, fra de første møtene til det som i Schechner kaller ”cooling off” perioden i etterkant av de siste forestillingene (Schechner, 2004:190). Fra det skuespillerens ståsted jeg har valgt for denne oppgaven, står ikke forestillingen uavhengig av prøveprosessen, men er en videreføring av en langvaring prøvetid. Det sosiale teateret avviser ikke teaterforestillinger som en del av sitt uttrykk, men det er heller ikke nødvendig for at sosialt teater skal finne sted. Teater danner en ramme for alle de forskjellige formene for performance, estetiske, sosiale og rituelle, som finner sted. Slik sett er det sosiale teaterets uttrykk den performative prosessen.

I sin mest grunnleggende form består en performativ prosess av at en eller flere grupper av mennesker samles, spiller ut en eller flere handlinger for så å gå hvert til sitt (Schechner, 2003:176). Som et eksempel fra det urbane samfunnet trekker han frem gruppen med mennesker som samles i det en situasjon oppstår. Menneskene samler seg rundt hendelsens sentrum i en løs ring. Men, påpeker Schechner, det er ikke selve hendelsen som holder menneskemengden interessert, men samtalene mellom dem hvor hendelsen rekonstrueres.

Talk in the crowd is about what happened, to whom, why; this talk is largely interrogative: like dramas or courtroom trials, which are formal versions of the street

accident, the event itself is absorbed into the *action of reconstruction what took place*. In trial this is done verbally, in theatre analogically: by doing again what happened (actually, fictionally, mythically, religiously). (Schechner, 2003:176)

Her er det en klar adresse til Bertolt Brechts ”Street Scene”, og Schechner slår fast at spørsmålene som menneskemengden stiller er de Brecht ville at publikum skulle stille til teateret. Jeg trekker frem denne referansen til Brecht fordi han blir jevnlig referert til som en av de sentrale teoretikerne i utviklingen av det sosiale teateret.

The idea of using theatre in the service of social change lies at the core of Bertolt Brecht’s practice and theory. He took Marx’s dictum articulated in the *Theses on Feuerbach*, ”the philosophers have only interpreted the world, the point is to change it”, and applied it to the practice of theatre. In this sense Brecht might be viewed as the founding father of applied theatre (...) (Prentki og Preston, 2009: 12)

En annen person som har hatt stor betydning for utviklingen av sosiale teaterpraksiser er Augusto Boal og hans ”Theatre of the Opressed” og beslektede teaterformer. I og med at sosialt teater finner sted over hele verden, blir uttrykket påvirket av lokale former for estetisk performance. Foruten Brecht og Boal finner det sosiale teateret sitt opphav i gatens teater, med festivaler og karneval som idealer. Protagonisten er ofte narren, men det sosial teateret er først og fremst korets teater. Forumteaterets form har mange likhetstrekk med den performance som finner sted i den spontant samlede menneskemengden. Men der hvor gatescenene bare rekonstruerer det som allerede har skjedd, viser forumteateret en scene hvor utfallet kan endres. Dette er et sentralt element i alle sosiale teaterformer, enten endringen skjer her og nå eller om det vises til mulighet for endring i den sosiale virkeligheten utenfor rammene av teaterets fiksjon. Graden av direkte påvirkning varierer imidlertid med forskjellige retninger. ”Theatre of the Opressed” går rett inn i gitt situasjon og ber publikum endre situasjonen og gå fra å være observatører til å bli aktører. Boal bruker betegnelsen ”spectactor” (Prentki og Preston, 2009:41). I den andre enden kan man finne dokumentarteater, som rekonstruerer og dokumenterer hendelser fra virkeligheten, eller i Brechts eget teater, hvor publikum oppfordres til handling. I de fleste former for sosialt teater er det gjennom deltagelse i teaterprosessen at deltagere blir aktører. Den performative prosessen bearbeider, bevisstgjør og omsetter tanker, frustrasjoner og drømmer i handling.

#### **4.1: Former for sosialt teater**

I forhold til det sosiale teateret er det her relevant å merke seg en hvordan forskjellige sosiale teaterpraksiser forstår forestillingen. Som to hovedtendenser kan man si at det

sosiale teateret enten tar sikte på å bringe teateret ut til steder i krise (Thompson og Schechner, 2004:14) eller å inkludere personer eller grupper i det eksisterende teateret. Metateateret faller hovedsakelig innenfor den siste hovedtendensen, men her, som ellers, er det flytende grenser. Eksempler på teaterformer som flytter ut av teaterrommet for å praktiseres innenfor nye, sosiale rammer er ”Community theatre,” ”Theatre for development” og forum teater, praksiser som i angloamerikansk tradisjon omfattes av begrepet ”Applied theatre.”<sup>7</sup> Innefor disse praksisene vil man, i varierende grad, definere samspillsituasjonen som en form for forestilling med høy grad av deltagelse fra publikum. Grovt sett kan man beskrive dette som et teater hvor man skiller mellom utøvere av teater og det publikum hvis sosiale situasjon er tema for teateret og et teater hvor personer som befinner seg i en bestemt sosial situasjon utgjør utøvere i teateret. I de sistnevnte teaterpraksisene kan den sosiale situasjonen være tema for en forestilling som vises til et videre publikum, men dette er ikke nødvendig. Vi får da en retning hvor teateret bringes til bestemte sosiale situasjoner og en retning hvor personer bringes inn i teaterets sosiale situasjon. Jeg mener imidlertid at et slikt skille mellom ”utøvere” og ”publikum” er kunstig. En forståelse det sosiale teateret som en performativ prosess, som har til hensikt å virke på en sosial situasjon ved å bruke teaterets virkemiddel, gjør alle som inngår i denne prosessen til *aktører* i prosessen, hvor det som skiller mellom ”utøver” og ”publikum” er graden av forberedelse i forkant av samspillsituasjonen. ”Applied theatre” sitt fokus på samhandling i selve den performative delen av teateret, fanger heller ikke opp det at teateret som sosial situasjon har rom for aktører som ikke nødvendigvis deltar i den estetisk – performative prosessen, men som fremdeles inngår som en del av teaterfellesskapet og som aktører i den sosiale prosessen. Dette er imidlertid et aspekt som vektlegges i det inkluderende teateret. Teater som kunstform rommer flere funksjoner enn det som kommer til syne på en spillplass. Teaterets efficacy vil likevel kunne være gjeldene over for personer som forvalter disse funksjonene, ettersom opplevelsen av felleskap og felles ansvar for den kreative prosessen kan være like sterk. Dette åpner teateret for de som, av forskjellige grunner, ikke føler seg komfortable med å stille seg selv til skue. Dette har særlig betydning overfor de

---

<sup>7</sup> Begrepet ”Applied theatre” i angloamerikansk ligger tett opp til definisjonen av ”social theatre” som beskrevet av Thompson og Schechner. Men jeg referer her til diskusjonen i kapittel 1.5 ”Hva er sosialt teater?” og min mening om at anvendingen av begrepet ”social theatre” åpner forståelsen av hvilke praksiser og teaterformer som kan inngå i dette feltet.

sosiale teaterpraksisene som retter seg mer mot å løse individuelle kriser, fremfor mer kollektivt rettede teaterpraksiser.

## **4.2: Den sosiale teaterprosessen oppbygging**

Den store variasjonen mellom hvilke former for teater de forskjellige sosiale teaterpraksisene benytter seg av, kan tilsynelatende gjøre det vanskelig å beskrive en felles struktur for den sosiale teaterprosessen. Inspirert av Schechners gjennomgang av de sentrale elementene som kan finnes hos de forskjellige former for performance, vil jeg likevel forsøke å identifisere noen elementer, som ser ut til å være felles for alle disse teaterformene. Disse elementene er samling, forberedelse, performance, eller visning og nedkomst, eller tilpasning til hverdagen. Jeg ser på den sosiale performative prosessen som en helhet, men de elementene jeg trekker frem, kan finne sted simultant, gjentatte ganger og vil kunne finne sted til forskjellige tider for forskjellige aktører og noen ganger av personer som ikke selv inngår som aktører. De forskjellige elementene vil være involvert i en dags hendelser eller i langvarige prosjekter, slik som Metateateret. I prosjekter som innebærer flere møter vil punktene gjøre seg gjeldende i prosjektet som helhet, men også i hvert enkelt møte.

For de fleste aktørene vil et sosial teaterprosess starte med en samling. En workshop, prøve, hendelse eller et helt prosjekt starter med at aktørene samles. Samlingen er konkret ved at aktørene kommer fysisk sammen, men også mer generell ved at de potensielle aktørene blir samlet til å delta i prosessen i første omgang. En samling innebærer også at aktørene i varierende grad blir kjent med hverandre. Sosialt teater finner ofte sted på andre plasser enn de som er satt til side for teater. Nye steder må derfor tilpasses som samlingssteder. Metateateret benyttet seg av rom som allerede utgjorde rammer for performance, først et kirkerom og så en teatersal. Men først og fremst er det handlingen, eller samhandlingen, som definerer plassen eller rommet. I et midlertidig teaterprosjekt som Metateateret ble rommene, som var sted for prøver og fremvisninger, ladet med minnene om de handlingene som fant sted der. I andre tilfeller vil et fast sted være satt til side for flere etterfølgende, prosjekter av samme type. Initiativtagere og igangsettere av prosessen kan starte sin forberedelsesprosess tidligere enn de øvrige aktørene. Som eksempel kan nevnes at initiativtagerne til Metateateret var fraværende i det meste av prosessen, selv om flere av dem kom inn i prosessen igjen som publikum under forestillingene. Igangsetter Marianne Gran

startet sine forberedelser i forkant av oppstart av prosjektet mens andre aktører ikke startet sin forberedelsesprosess før de kom inn gruppen. Forberedelsesprosessen kan være det praktiske arbeidet rundt et prosjekt, som å skaffe økonomisk støtte, lokaler, tillatelser eller å finne frem til aktører. For teaterutøvere kan det også dreie seg om å skaffe innsikt i den bestemte sosiale situasjonen til de potensielle aktørene, eller kunnskap om det som skal tematiseres. Forberedelsesprosessen kan også være en prøvetid, som har en forestilling som mål. I Metateateret besto gruppens forberedelsesprosess både av arbeidet med forestillingen, men hadde også en sosial dimensjon. Byggingen av et sosialt fellesskap mellom gruppens aktører hadde betydning for den bedringen av sosialt liv, som var gruppens overordnede mål, men dette fellesskapet var også en forutsetning for at forestillingen kunne finne sted. Performance, skal i denne sammenhengen forstås som en forestilling eller en visning av resultatet av en kortere performativ prosess. har en betydning for å befeste resultatet av de mer åpne delene av forberedelsesprosessen. Det først når en situasjon blir spilt ut foran andre, enten dette er interne eller eksterne aktører at den blir fullstendig, og jeg tror at dette er nødvendig for at en potensiell transformasjon skal bli konkret. Det underliggende temaet i hele den sosiale teaterprosessen er transformasjon. Schechner setter også opp transformasjon som det som karakteriserer den redressive delen av det sosiale dramaet:

Turner locates the essential drama in conflict and conflict resolution. I locate it in transformation - in how people use theatre as a way to experiment with, act out and ratify change. Transformations in theatre occur in three different places, and at three different levels: 1) in the drama, that is, in the story; 2) in the performers whose special task it is to undergo a temporary rearrangement of their body/mind, what I call a "transportation" (...); 3) in the audience where changes may either be temporary (entertainment) or permanent (ritual). (Schechner, 2003: 191)

Jeg mener det er viktig å merke seg at transformasjon ikke er ubetinget, men relativ til kontekst. I forhold til sosiale teaterpraksiser er det interessant å se på hvem eller hva som transformeres. I Schechners beskrivelse gjennomgår skuespilleren eller sjamanen bare en form for midlertidig forflytning: "The actor makes a journey that ends where it began, while the audience is *moved* to a new place." (Schechner, 2003:193). Slik sett gjennomgår skuespilleren det konvensjonelle, vestlige teateret ikke en reel transformasjon, bare en midlertidig forflytning. "In aesthetic drama no permanent body change is effected." (Schechner, 2003: 190). I teateret er det publikums syn på verden som skal transformeres. Her er jeg ikke helt enig med Schechner og i dette

kapitelet kommer jeg nærmere inn på hvorfor. Betingelsen for det sosiale teaterets efficacy, og dermed betingelsen for det sosiale teateret, er dets evne til å transformere sine deltagere til å bli aktører, også i det sosiale livet. Det sosiale teaterets performative prosess har til hensikt å oppnå dette. Det er i den hensikten man benytter det estetiske teaterets virkemidler. Forholdet mellom disse to strategiene, den sosiale og den estetiske, er en kilde til det sosiale teaterets spenning, på godt og vondt.

### **4.3: Er estetikk og sosialitet motsetninger i teateret?**

Fokuset på prosess er typisk for både teorien om og praktiseringen av mange av de teatertradisjonene som inngår i sosialt teater. Det finnes også retninger som privilegerer estetikken, på bekostning av hensynet til den sosiale prosessen. Jeg skal her trekke frem to eksempler på teaterprosjekter som befinner seg i hvert sitt ytterpunkt i forhold til en estetisk og en sosial strategi. Som eksempel på en privilegiering av estetikken er forestillingen ”Sju – tre”<sup>8</sup>, regissert av Lars Norèn. Teksten ble skrevet på bakgrunn av samtaler med tre innsatte i det svenske høysikkerhetsfengselet Tidaholm, og fremført av de innsatte. Forestilling ble svært omstridt i Sverige. Både på grunn av sitt innhold og som en følge av en rekke ran utført av de innsatte, hvor planleggingen foregikk parallelt med prøver og forestillinger. Det siste i rekken av ran førte til at to politimenn ble drept. Jeg vil trekke frem denne forestillingen her, siden ”Sju – tre” står som et eksempel på hvordan sosiale teaterprosjekter som blir kompromissløse i forhold til kunstneriske krav kan virke mot de sosiale hensiktene. Invitasjonen til Lars Norèn kom fra de innsatte selv. Teatergruppen for innsatte på Tidaholm ble startet i 1998, etter initiativ av skuespilleren og regissøren og tidligere teatersjef på Göteborgs Stadsteater Birgitta Palme og regionssjefen i kriminalomsorgen Birgitta Göransson. Etter å ha jobbet med teaterøvelser en tid ville gruppen på fire menn, ledet av Palme, gjerne sette opp en forestilling. Teaterstykkene til Lars Norèn hadde særlig appell for de innsatte. I brevet de sendte til Norèn står det:

(...) graden av igenkännande i en hel del karaktärer och handlingar i många av dina pjäser har varit på gränsen till fullständig. Den egna erfarenheten av det djupaste innerstas svartaste grumlighet och farlighet har minst sagt ökat på förståelsen vin betraktelsen av mänskliga och familjära katastrofer framförda i teaterform. (Åsbrink, 2010: 21)

---

<sup>8</sup> Tittelens ”Sju – tre” refererer til en paragraf i den svenske kriminalomsorgsloven, som omhandler innsatte med høy rømmingsrisiko. (Åsbrink, 2010: 16)

Norèn tok i mot invitasjonen til de innsatte på Tidaholm og etter en innledende samtale begynte han arbeidet med å utvikle et eget stykke for dem. Etter en rekke samtaler begynte han å skrive manus til ”Sju – tre”. Parallelt med dette var et annet drama i utvikling. To av de innsatte som var med i teaterprosessen, var i gang med å planlegge en rekke ran, som skulle skaffe inntekter til en sosialnasjonalistisk organisasjon. Det er ingenting som tyder på at andre deltagere i teaterprosessen hadde noen kunnskap om hva som ble planlagt, dette gjaldt også den tredje skuespilleren,<sup>9</sup> eller at deltagelsen i teaterprosessen hadde en direkte påvirkning på planleggingen av ranene. Men deler av planleggingen foregikk under permisjoner som ble gitt i forbindelse med prøver og forestillinger utenfor fengselet og ranene, og politidrapene, ble likevel knyttet til prosjektet. Dette var imidlertid ikke det eneste kontroversielle ved forestillingen. I den niende scenen blir de nasjonalsosialistiske holdningen til to av de innsatte gjort til tema, noe de innsatte selv hadde vært i mot. Dette skapte en enorm reaksjon hos publikum og presse. Norèn ble beskyldt for å ha gitt en plattform for formidling av nynazistisk propaganda. At iscenesettelsen av de innsatte fokuserte på deres fysiske sterke og veltrente kropper, forsterket bildet av at disse var farlige unge menn, og at de utgjorde en trussel mot det svenske samfunnet. Selv om to av de innsatte erklærte seg selv som nasjonalsosialister, og dette hadde vært et tema i samtalene med Norèn, var ordenen og valg av fremstilling Norèns. De innsatte var skuespillere på scenen, men på grunn av nærheten til virkeligheten fremsto de som autentiske for publikum. Det autentiske, som ofte har et positivt fortegn i det sosiale teatret, ble her noe negativt. De innsattes utgangspunkt for å lage en forestilling var ønsket om å formidle sine synspunkter om straffesystemet og å fremstå som noe mer enn høyrisikofanger. Birgitta Palmes utgangspunkt var et ønske om å være en positiv påvirkning for de innsatte. Fengselsmyndighetene ønsket at teateret skulle bidra til rehabiliteringen av fangene. Lars Norèns motivasjon ser ut til å ha vært i tråd med hans tematisering av samfunnets underside, et ønske om å la de innsatte slippe til i den offentlige samtalen, og heller engasjere dem i en samtale enn å fortie uønskede holdninger. Når prosjektet først kom i gang, ble han kompromissløs i forhold til forestillingens estetikk, og som et estetisk prosjekt lykkes det på mange måter. Som et sosialt teaterprosjekt var det derimot fullstendig mislykket, selv om det her skal sies at

---

<sup>9</sup> Den fjerde skuespilleren hadde trukket seg før teaterprosessen mot ”Sju – tre” kom i gang. Birgitta Palme gled etter hvert også ut av prosjektet, mens en profesjonell skuespiller kom inn.

det i dag går bra med to av de tidligere innsatte og skuespillerne. Om dette er på grunn av eller på tross av deltagelsen i ”Sju – tre” er derimot vanskelig å se.

Overgangen fra Tidaholm til norske amatørteatre er brå, og det er en stor kontrast til hvordan det neste prosjektet ble håndtert. ”Teater for alle” ble i 1995 satt i gang av Norsk kulturråd og det daværende Sosial- og helsedepartementet, i samarbeid med Norsk Amatørteaterråd. Prosjektet kom til som et resultat av den såkalte HVPU – reformen, eller Ansvarsreformen, som var dens offisielle navn. Hensikten med Ansvarsreformen var å utvikle særinstitusjonene for funksjonshemmede og bosette de funksjonshemmede i lokalmiljøet. Problemet som oppsto var at flyttingen ikke førte til at de funksjonshemmede ble integrert i lokalmiljøene der de ble bosatt. For mange førte dette til sosial isolasjon, og ikke den integrasjon som var idealet. ”Teater for alle” ble startet på det grunnlaget at deltagelse i lokale teaterprosjekter skulle bidra til denne integrasjonen. Målet med prosjektet var

(...) å skape et teatertilbud hvor funksjonshemmede og funksjonsfriske samarbeidet aktivt om et felles mål. Vi hadde et ønske om å lage bra teater utfra forutsetning om at de andre som ikke ”passer inn”, kunne tilføre teateret en glemt dimensjon – det forutsigbare. (Sekkelsten, 2001: 145)

Denne formen for teaterarbeid ble kalt ”integrert teater”, et begrep som senere ble til inkluderende teater, som var den arbeidsformen som dannet rammen for arbeidet i Metateateret. Den uttalte strategien var altså både sosial og estetisk. De funksjonshemmede skulle integreres sosialt i sitt lokalmiljø, gjennom deltagelse i amatørteatergrupper. Samtidig skulle de funksjonshemmedes usedvanlighet integreres i det estetiske arbeidet. De forskjellige teatergruppene hadde tolket prosjektets formål på forskjellige måter. Noen av gruppene la vekt på en større grad av integrering i prøvetiden og valgte arbeidsformer for å fremme dette. I andre grupper opererte man med separate prøvetider for den funksjonshemmede og de funksjonsfriske aktørene, for så å integrere begge gruppene i forestillingen. I en gruppe besto de funksjonsfriske aktørene av personer fra de funksjonshemmedes profesjonelle hjelpeapparat, og var primært med i teatergruppen som støttespillere for de funksjonshemmede. Hvordan gruppene valgte å løse integreringsspørsmålet er ikke problematisk i forhold til denne oppgaven, i min mening kan segregerte teatergrupper også falle innenfor sosialt teater. Det spilte imidlertid en rolle i forhold til evalueringen av prosjektet, hvor det ble vurdert om gruppene hadde oppfylt prosjektets formål om både sosial og kunstnerisk integrering. I forhold til denne oppgaven får erfaringene fra prosjektet



særlig betydning, ettersom integrert teaters begrepmessige arvtager, inkluderende teater, var arbeidsmetoden i Metateateret. I evalueringsrapporten trekker Anne-Britt Gran frem hvordan de forskjellige strategiene påvirket kvaliteten på både den sosiale og den kunstneriske integreringen. Et problem var i hvilken grad de funksjonsfriske aktørenes behov for kunstneriske utfordringer ble ivaretatt, og konsekvensene der hvor dette i liten grad ble ivaretatt. (Gran, 1999: 45-57). Det som kommer frem er at hvis disse aktørene ikke får utfordringer som er spennende nok, risikerer man at de funksjonsfriske trekker seg ut av teatergruppen og mulighetene for sosial inkludering av de funksjonshemmede svekkes. Gran skriver også at: ” (...) selve integreringen av funksjonshemmede ser ut til å bli proporsjonalt mer vellykket med graden av instruktørens teaterfaglige kompetanse.” (Gran, 1999: 59) Teaterinstruktører med høy teaterfaglig kompetanse vil lettere kunne finne gode arbeidsformer som er utfordrende nok for de funksjonsfriske aktørene samtidig som at de ikke blir for krevende for de funksjonshemmede.

Estetiske utfordringer er også av betydning for aktører, uavhengig av underliggende forutsetninger. Å stille krav til uttrykksform og kvalitet viser respekt for aktørenes potensial for å skape skjønnhet. Der hvor prosessen leder til en forestilling vil det også være viktig at aktørene får fremstå med verdighet, selv der hvor det er en nivåforskjell sett opp mot et profesjonelt teater, med trente utøvere. Dette merket vi også i Metateateret. Det var viktig for oss at forestillingen skulle bli godt mottatt av publikum. Det at en forestilling har en estetisk kvalitet vil også være av betydning for formidling av et budskap. I og med at dette er en viktig dimensjon i det sosiale teateret, mener jeg at hensynet til form ikke må undervurderes. Og så må man ikke glemme den gleden som kan oppleves gjennom å utrykke seg med teaterets virkemidler. Denne balansegangen, mellom estetiske og sosiale hensyn og strategier, ligger i hjertet av det sosiale teateret. Det behøver ikke være en motsetning, men kan heller være en samhandling. Denne samhandlingen kommer til uttrykk gjennom hele den performative prosessen. Der hvor denne prosessen leder til en forestilling, så inngår denne som et ledd i en rekke av samhandlinger. Samhandlingen mellom aktører i prøveprosessen leder til en samhandling mellom aktører og publikum. I det sosiale teateret er det også en målsetning at rekken av samhandlinger skal fortsette også utenfor teaterets rammer.

#### 4.4: Det sosiale teaterets rollegalleri

Det er aktørene og deres samhandling som setter rammene for at en sosial teaterprosess finner sted. Det vil ikke nødvendigvis være slik at alle aktørene ønsker å delta i fremvisninger eller være med på å skape det som eventuelt skal fremvises. Teater gir en mulighet for at aktørene kan delta i forskjellige roller i teaterprosessen samtidig som de er aktører i den sosiale prosessen. For eksempel kan aktører ha funksjon som inspisient, tekniker, skuespiller eller kaffekoker, for den slags skyld, og samtidig være aktører i prosessen. I noen tilfeller kan personer som innehar nødvendige teaterfunksjoner som dette komme utenfra gruppen og ikke selv inngå som aktører. I Metateateret erfarte vi likevel at de fleste som arbeidet med gruppa inngikk som aktører, selv om det var forskjellig grad av involvering i prosessen og noen kom inn på et sent tidspunkt. Slik jeg ser det vil det være noen roller som nødvendigvis må fylles. Jeg identifiserer disse som: Initiativtager, igangsetter, tilrettelegger, prosessleder og aktør.

Rollene kan fylles av flere personer, eller en organisasjon, og en person kan inneha flere roller. Alle som inngår i og er med på å påvirke selve prosessen er samtidig aktører. Initiativtagere kan komme fra en gruppe, et miljø eller samfunn som har en sosial situasjon eller et tema de vil behandle gjennom sosialt teater eller initiativtager kan være en organisasjon, et teatermiljø (sosialt eller estetisk) eller tilhøre offentlige myndigheter. Initiativtagere kan også komme fra forskjellige miljøer men det vil ofte være slik at en eller flere initiativtagere vil ha en teaterinteresse eller erfaring fra andre sosiale teaterprosjekter. Initiativtager vil ikke alltid være involvert som aktør men er den (eller de) som identifiserer et behov eller en interesse og engasjerer<sup>10</sup> nøkkelpersoner i de miljøene som vil bli involvert i prosessen. I og med at det i det sosiale teateret ofte er forskjellige miljøer som er involvert, er det initiativtageren som sørger for at møtet mellom disse kan finne sted. Den neste rollen er igangsetter, som ofte vil være den eller de nøkkelpersonene som er engasjert av initiativtager. Igangsetter viderefører prosessen, rekrutterer aktører eller kan selv være den som går inn i et miljø eller sosial situasjon for å være prosessleder. Rollen som igangsetter kan også være tett knyttet opp til rollen som tilrettelegger. Tilrettelegger løser de praktiske problemene knyttet til både prosjekt og prosess, skaffer eller organiserer plasser eller

---

<sup>10</sup> ”Engasjerer” skal her forstås ikke som å ansette, selv om det kan være tilfellet, men som involvert eller trukket inn i prosessen.

rom hvor prosessen kan finne sted, skaffer økonomisk støtte, der hvor det er nødvendig, og organiserer samlinger. Hvis prosessen fører til en fremvisning er det tilrettelegger som organiserer det praktiske rundt dette. Prosessleder er den som styrer prosessen. Thompson og Schechner nevner ”Facilitators” ”Choragus” eller ”Joker” som eksempler, begreper som er hentet fra etablerte sosiale teatertradisjoner. (Thompson og Schechner, 2004:12). Prosessleder kan være regissør eller instruktør i arbeidet mot en forestilling, men ikke nødvendigvis. Prosesslederens viktigste funksjon er å lede både den estetiske og sosiale prosessen og sørge for en balanse mellom disse. Dette er kanskje den mest krevende rollen i et sosialt teaterprosjekt og kan kreve en involvering som går langt utenfor rammen av faste samlinger, ettersom den sosiale delen av prosessen ikke nødvendigvis følger disse rammene. Den siste rollen er som aktør og jeg mener denne rollen omfatter alle som er involvert i den sosiale teaterprosessen. Nøkkelaktørene representerer noen faste bestanddeler i prosessen. Hvem som utgjør nøkkelaktørene kan også endre seg i løpet av prosessen, men det som avgjør om en aktør innehar denne særlige rollen er grad av involvering i prosessen og viljen til å legge føringer for denne. I tillegg til disse rollene kan det være tekniske hjelpere involvert, men jeg ser ikke denne rollen som en nødvendighet. Aktører kan komme og gå i løpet av en langvarig prosess og, som jeg beskrev i 3.2 vil det i løpet av en prosess være noen nøkkelmedlemmer, eller nøkkelaktører, som får en mer sentral funksjon i prosessen.

Initiativtagere for Metateateret var Oslo Byforum. Igangsetter, prosessleder og tilrettelegger var Marianne Gran. I planleggingen og forberedelsen til den planlagte turneen, tok flere aktører på seg tilretteleggerrollen. Metateateret var altså en inkluderende teatergruppe, aktører med bakgrunn i rusmiljøer jobbet sammen med aktører med teaterfaglig og sosialfaglig bakgrunn. I det gruppen ble startet opp hadde flertallet av aktørene en bakgrunn fra rusmiljøer men ikke fra teateret. Under forestillingene i oktober 2006 var det motsatt. Av aktørene som kom til i løpet av prosjektet hadde flere i utgangspunktet en rolle som teknisk hjelper, men ble i all hovedsak involvert som aktører. Jeg var, som nevnt, ikke med i gruppen de første to årene av prosjektet, men basert på deltagelsen i året før forestilling, virket det for meg som om inkluderingen av nye involverte til et aktørnivå gikk raskere desto mer etablert gruppen ble, og etter hvert som arbeidsprosessen frem mot forestillingen ble mer intens. Hvor mye tid aktørene tilbrakte sammen spilte inn og det samme gjorde

intense, felles opplevelser. I begynnelsen av den perioden jeg var med som aktør, la teaterøvelser, teateraktiviteter og felles måltider rammen for mye av samhandlingen. Etter hvert gikk den sosiale samhandlingen mer av seg selv, mens den estetiske samhandlingen ble er fruktbar etter hvert som aktørene ble tryggere på hverandre.

Som beskrevet, opererer noen former for sosialt teater med et større skille mellom de av aktørene som driver teaterprosessen og de som inviteres inn i den. Når jeg likevel velger å kalle alle de involverte for aktører, er det fordi jeg mener at dette begrepet dekker alle de som investerer noe av seg selv i den performative prosessen. Det er likevel ikke til å komme utenom at graden av involvering er varierende. Som så mye annet i det sosiale teateret er skillet mellom hvem som deltar som er aktiv i prosessen og hvem som er tilskuer er flytende. I forumteateret dreier det seg om et publikum som inviteres til å krysse denne grensen og bli aktører. Dette er likevel en valgfri handling og det er fullt mulig å velge å bare forholde seg til teaterprosessen som tilskuer. I Metateaterets inkluderende form var det personer som ikke vanligvis fikk uttrykke seg i teateret, som ble invitert inn. Forestillingssituasjonen involverte også et publikum. Det er ingen tilfeldighet at skaperne av sosialt teater er opptatt av å bryte skillet mellom utøver og tilskuer. Sentralt i det sosiale teateret er transformasjonen av tilskueren til aktør. Det kan være en midlertidig transformasjon<sup>11</sup> innefor rammene av den gitte performative prosessen, en transformasjon til aktør i det sosiale livet, eller ideelt sett begge deler. I teaterets form ligger det potensial for en slik form for transformasjon. Men formen kan også legge opp til at det motsatte, en passivisering av tilskueren, kan finne sted. I sitt essay *Staging the political, Boal and the horizons of theatrical commitment*<sup>12</sup> (Choen-Cruz og Shutzman, 2006: 24-32) trekker Randy Martin frem Boals syn på hvordan den aristoteliske poetikken legger opp til en slik passivisering:

In Boal's analysis of Aristotelian poetics, art's political power flows from its capacity to correct what is aberrant in human behaviour within the context of a particular authority. Theatre makes a spectacle of sacrifice and uses the threat of death to purge from view the will to resist. Aristotelian tragedy is coercive because the final catharsis aligns the viewer with the laws of the state. (Choen-Cruz og Shutzman, 2006:27)

---

<sup>11</sup> Hos Schechner vil dette være en "transportation" (Schechner, 2006:191)

<sup>12</sup> I "A Boal companion. Dialogues on theatre and cultural politics" redigert av Jan Cohen-Cruz og Mady Shutzman. (Cohen-Cruz og Schutzman, 2006)

Han siterer Amelia Gladharts observasjon av at Boals teori slår fast at rollen som tilskuer er implisitt undertrykkende, samtidig som at den passive tilskueren tillater at undertrykkelsen finner sted. Videre refererer han at: "(...) the possibility for transformation resides in the specators's recognition that the performance is not limited to the stage, and can be rewritten and performed elsewhere." (Choen-Cruz og Shutzman, 2006: 27). Nedbrytningen av grensen mellom scene og sal legger premisset for at også tilskueren blir transformert til aktør, ikke bare i den performative prosessen som finner sted innenfor rammen av teateret, men også i den sosiale performative sammenhengen utenfor teateret.

I forumteater oppfordres publikum til å bryte inn i og endre handlingsforløpet. I Metateaterets forestillinger ville en slik intervensjon vært høyst uvelkommen. I kapittel 3.2 beskriver jeg bekymringen i gruppen for at enkelte i det inviterte publikummet på generalprøven skulle "forstyrre" forestillingen. Gruppen diskuterte også strategier for hvordan en slik situasjon skulle håndteres og det ble bestemt at forestillingen skulle stanses, hvis noe slikt fant sted. Dette må sees i sammenheng med hensynet til de av aktørene som ikke bare manglet sceneerfaring. Gjennom det å skille stille seg selv til skue, risikerte de samtidig å bli eksponert for den negative reaksjonen de hadde erfart at deres bakgrunn fra rusmiljøet kunne vekke.

Forestillingssituasjonen var spesielt følsom, og intervensjon fra publikum ville hatt en negativ effekt<sup>13</sup>. Det viktigste for oss var å ivareta integriteten til den delen av den performative prosessen som bar i seg hovedtyngden av den sosiale inkluderingen. Denne delen kan også sees på som en primær performativ prosess, mens forestillingen var en sekundær performativ prosess. Parallelt med dette opererte vi med primære og sekundære aktører, hvor aktørene i den primære prosessen var primære aktører og publikum til forestillingen ble de sekundære. Hovedmålsetningen med gruppens arbeid var å jobbe frem mot en forestilling og gjennom denne prosessen bidra til et bedre sosialt liv for de av gruppens medlemmer som hadde en rusbakgrunn. Det var også et ønske om at forestillingen skulle bidra til å endre synet på mennesker med denne bakgrunnen og slik sett oppfordre publikum til å bli aktører i det sosiale liv. For mange av det sosiale teaterets uttrykk vil forestillingssituasjonen, eller det som tilsvarende denne være den primære performative prosessen, men både forberedelser og

---

<sup>13</sup>Det kan nevnes at enkelte av aktørene selv ble initiativtakere for teateraktiviteter på det brukerstyrte senteret SAFIR og hvor forumteatergruppen Act 2 ble etablert i 2008.

prøvetid, samt endringer i forhold til samfunnet rundt, vil være den sekundære. I hvilken grad deltagerne i prosessen er primære eller sekundære vil være avhengig av i hvilken grad de involverer seg i den. Men, som i Gladharts observasjon av Boal, kan selv ikke passive tilskuere unngå å bli involvert i prosessen. Det å la være å intervenere innebærer også et valg.

#### **4.5: Det sosiale teaterets poetikk**

I gjennomgangen av det sosiale teaterets elementer kommer jeg hele tiden tilbake til samhandlingen mellom aktører. I forhold til den sosiale delen av prosessen går dette ut på det å bygge fellesskap og tillit. Gjennom lek, samtaler og felles opplevelser bygget vi i Metateateret vårt fellesskap på veien mot et felles mål. Dette har betydning i forhold til den performative prosessens efficacy, men er ikke unikt for teateret. Det kan ikke alene forklare hva det er som er virksomt i nettopp denne typen prosesser. Jeg har allerede nevnt teaterets evne til å transformere sine deltagere til å bli aktører. Jeg mener at denne transformasjonen kommer som et resultat av samhandlingen mellom aktørene, og at det er i dette det sosiale teateret skaper sine fortellinger. Dramaet i det sosiale teateret ligger i relasjonen mellom aktørene og i deres relasjon til sin sosiale kontekst. I *The transformative power of performance* forklarer Erika Fischer-Lichte hvordan Max Herrmann demonstrerte at den definerende kvaliteten i teateret er knyttet til den fysiske, samtidige tilstedeværelsen til skuespillere og tilskuere.

”Performance, then, requires two groups of people, one acting and the other observing, to gather in the same place for a given period of shared lifetime.<sup>14</sup> Their encounter – interactive and confrontational – produces the event of performance” (Fischer-Lichte, 2008:38).

I denne felles tilstedeværelsen spiller den ene gruppen, mens den andre gruppen påvirkes av det som skjer på scenen og reagerer. Reaksjonen kan være av en hovedsakelig intern karakter, men den vil likevel finne sitt fysiske uttrykk i form av for eksempel av latter, gråt eller rastløse bevegelser i stolene. Skuespillerne på sin side påvirkes av publikums uttrykk og lar seg igjen påvirke av denne, i form av justeringer av spillet eller de kan miste konsentrasjonen. Dette vil igjen påvirke publikum som igjen reagerer og påvirker skuespillerne, og slik inngår de to gruppene

---

<sup>14</sup> Som jeg har diskutert, operer ikke det sosiale teateret med det samme skillet mellom aktør og observatør i sin forståelse av når teater finner sted.

i en "feedback-loop": "In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop." (Fischer-Lichte, 2008:38).<sup>15</sup> Det er i den felles, kroppslige tilstedeværelsen og i den gjensidige påvirkningen forestillingen skapes. Den er ikke et resultat av en forutgående konstruksjon av symboler på mening<sup>16</sup>. Meningen skapes i samhandlingen. Schechner tar også opp dette i sin kommentar i TDR nr 48: "Meaning radiates from these interactions, from what happens among performers and between performers and performance contexts. (Schechner, 2004:4). Fischer-Lichte kommer også inn på hvordan mening oppstår gjennom den fysiske tilstedeværelsen av publikum og utøvere.

Konsekvensene dette får for forståelsen av det performative event er at det ikke er et ferdig, skapt verk, med en ferdig, skapt mening, som presenteres for et publikum, men er et resultat av samhandlingen mellom de tilstedeværende:

"The effect of the autopoietic feedback loop negates the notion of the autonomous subject. The artist, like all participants is assumed to be a subject engaged in a continuous process of determining and being determined. This mutual determination contradicts the notion of a subject that sovereignly exerts their free will and can fashion themselves independently of others and of external directives (...) Neither fully autonomous nor fully determined by others, everyone experiences themselves as involved and responsible for a situation nobody singlehandedly created" (Fischer-Lichte, 2008:164,165)

Det er i den kontinuerlige og gjensidige påvirkningen mellom de tilstedeværende at det sosiale teateret skaper sine fortellinger. Som Fischer-Lichte viser er "the autopoietic feedback loop" et av de grunnleggende elementene i det performative event. I det sosiale teateret utvides repertoaret av former for påvirkning. I teaterformer som forumteater vektlegges feedback loopen i det performative event. I det inkluderende teateret tas den med inn i prøveprosessen.<sup>17</sup> I Metateaterets prøveprosess kom dette til uttrykk ved en utveksling av personlig erfaring knyttet til forestillingens tema, mot teatererfaring. De av aktørene som hadde erfaring fra det å bryte ut av et rusmiljø, vårt tema, delte dette med resten av aktørene. Måten å dele dette var

---

<sup>15</sup> Dette forutsetter en forståelse av teateret som et event, en spesiell hendelse, fremfor teateret som et ferdig produsert kunstobjekt. Jeg ser ingen motsetning mellom denne forståelsen av teateret og min egen oppfatning av teateret som en performativ prosess. "The feedback-loop" vil gjøre seg like gjeldende i en vedvarende prosess som i et enestående event.

<sup>16</sup> Med tanke på Fischer-Lichtes arbeid med semiotikk, er dette en ganske oppsiktsvekkende påstand. Jeg tror ikke hun vil utelukke bruken av symboler i teaterforestillingen, men påpeker at tolkningen, eller meningen skapes i det performative øyeblikket.

<sup>17</sup> Fischer-Lichte er opptatt av hva som skjer i selve det performative event. Jeg vil også mene at "the autopoietic feedback loop" er virksom i selve prøveprosessen.

gjennom samtaler, men også gjennom performative uttrykk, som der hvor scener ble utviklet gjennom improvisasjon. Forestillingenes autensitet var avhengig av at de av aktørene som ikke delte denne erfaringen likevel kunne fremstå med troverdighet. Jeg mener ikke den samme form for troverdighet som er målet i en realistisk iscenesettelse, hvor det er den fiksjonelle virkeligheten som skal fremstå som troverdig. Den troverdigheten vi ønsket å oppnå var i forhold til en inneforståthet med tematikken. I prøveprosessen fikk derfor både de uttalte og de uuttalte reaksjonene fra aktørene i besittelse av den konkrete erfaringen stor betydning for utformingen av forestillingens innhold. På samme måte ble teatererfaringen til de av aktørene som hadde en teaterbakgrunn, delt med de andre. Denne måten å se den estetiske performative prosessen har stor betydning for å forstå hva det er som ”skjer” i teateret. I forhold til det sosiale teateret gir ”the autopoietic feedback loop” en forklaring på en av betingelsene for det transformative, og dermed det virksomme i teateret.



## Kapitel 5: Avsluttende diskusjoner og konklusjon

I det foregående kapittelet tok jeg for meg elementer ved det sosiale teaterets performative prosess, som bidrar til dets efficacy. En diskusjon om efficacy, i en performanceteoretisk sammenheng, vil imidlertid ikke være komplett uten å se nærmere på hvordan efficacy kan forstås i forhold til de performative genrene, og da tenker jeg spesielt på ritualet. De industrialiserte samfunnenes teater er potensielt virksomt, men ikke nødvendigvis. En utvidelse av diskusjonen, til å omfatte andre former for performance, er nødvendig. Både i innledningen til oppgaven, og i diskusjonen om sosialt teater, skriver jeg at det er min oppfatning at Schechners bruk av begrepet "social theatre" må sees i forhold til Victor Turners begrep "social drama". Schechner og Turner hadde et nært samarbeid i mange år, og hadde en gjensidig påvirkning på hverandres arbeid. Thompson og Schechner nevner forholdet til sosialarbeid, og dette er en viktig dimensjon i mange sosiale teaterformer. Men når det sosiale teateret også beskrives som et teater som praktiseres i kriser, ser jeg en klar forbindelse til Turners sosiale drama. Både Schechner og Turner identifiserer at de performative genrene som kan defineres som teater, tar sitt utgangspunkt i den fasen av det sosiale dramaet hvor tiltak settes inn for å løse en krise. Dette er noe som er interessant å undersøke nærmere. I kapittel 1.2 spør jeg om noe av forklaringen til teaterets efficacy kan ligge i dette forholdet. En undersøkelse av dette går ut på om det Thompson og Schechner mener med å antyde en slik forbindelse, er at det sosiale teateret representerer en re-ritualisering av teateret. Dette er noe Schechner er opptatt av, både i teaterpraksis og i teori. Jeg ser det derfor som trolig at Schechner, sammen med Thompson, også her ser en mulighet for å ytterligere "blur boundaries" mellom teater og ritual. I denne oppgavens sammenheng blir slike flytende grenser særlig relevante.

### 5.1: Det estetiske dramaet

Før jeg går inn på forholdet mellom sosiale drama og det sosiale teateret skal jeg ta en liten omvei om Peter Szondis *Theory of the modern drama* (Szondi, 1987). Szondis forståelse av teateret er på mange måter motsatsen til denne oppgavens oppfattning. Der hvor jeg ser på teater som en prosess, hvis kjerne er samhandlingen mellom sine aktører, tar Szondi for seg et teater som er litterært betinget. Jeg mener likevel det er relevant å trekke frem hans behandling av teaterets utvikling, fra drama til episk teater, og at det blir interessant for denne oppgaven, fordi han forteller noe om de

utviklingstrekkene i teateret som leder frem mot det sosiale teateret. En annen grunn til at jeg her vil bruke Szondis *Theory of the modern drama*, er for å belyse ytterpunktene i det grenselandet jeg har plassert sosialt teater. Dette grenselandet er mellom sosial, rituell og estetisk performance og befinner seg mellom teater, ritual og performance i hverdagen. Szondi tar for seg det litterære, vestlige teateret i sin reneste form; dramaet. Men nok en gang finner jeg det vanskelig å unngå at grenser overskrides. For jeg ser også at det i Szondis diskusjon dukker opp elementer jeg kan relatere til det sosiale dramaet. Thompson og Schechner definerer det sosiale teateret som former for teater som opptrer i en krisesituasjon. De trekker også frem at teateret som kunstform og institusjon befinner seg i en krise. Krisetilstanden er ikke nødvendigvis negativ, særlig sett fra et performanceperspektiv, for den åpner for en revurdering av normer, sosiale roller og rammer. I denne tilstanden blir mennesker tvunget til å handle og grunnen legges for en kreativ prosess. Nå er ikke rykte om teaterets snarlige død et nytt fenomen, noe som er ganske merkelig med tanke på teaterets evne til å komme relativt helskinnet gjennom de største samfunnsoverveltninger. Til og med utbredelsen av massemediale underholdningsformer har ikke stoppet mennesker fra å samles i gamle teatersaler for å se andre mennesker fremstille fiksjonelle fortellinger. Men når det nå finnes en generell oppfatning av teaterets krise er det interessant å se på hva denne krisen består av. Thompson og Schechner identifiserer årsaken til krisen som en fragmentering av sosiale identiteter. Fra det store vi til mange små vi, eller bare individer alene. I fraværet av felles referanserammer, mister teateret muligheten til å appellere utover enkeltgruppene. Man kan si at denne fragmenteringen viser seg i teaterets forskjellige institusjoner. Det eksperimentelle avantgarde teateret, underholdningsteateret og det borgelige, statsstøttede institusjonsteateret forholder seg til forskjellige samfunnsgrupper. Samtidig finnes det en ytterligere fragmentering innefor disse institusjonene, med teaterretninger som hovedsakelig forholder seg til subgrupper. Dette behøver ikke nødvendigvis utgjøre noe problem, med mindre man har en ambisjon om at teateret skal være virksomt utover sine egne rammer. Som motsetningen til denne fragmenteringen kan for eksempel det elisabetianske og jakobinske teateret trekkes frem som et ideal. Mennesker fra alle sosiale samfunnslag samles fysisk for en felles teateropplevelse. En romantisering av dette teateridealet er ikke spesielt hensiktsmessig hvis man samtidig opererer med sosial rettferdighet som et annet ideal, ettersom den felles teateropplevelsen i den engelske renessansen ikke

fikk noen særlig betydning for de sosiale skillene. Ut fra Boals syn på den klassiske, aristoteliske dramaturgien, bidro denne heller til å skape en aksept for samfunnets normer. Det må likevel sies at det sosiale teateret ønsker å bruke teaterets potensial for grenseoverskridende appell for å skape helhet der hvor fragmenteringen skaper krisetilstander. Denne fragmenteringen kan være fysisk, i form av forflytning, kulturell, sosialt eller psykologisk erfart. Men er det sosiale teaterets grenseoverskridelser knyttet til løsninger for teaterets egen krise? I overgangen til Szondi, blir denne krisen ikke forstått som å være av samfunnsmessig art, men heller en dramaturgisk krise. I oppgavens ånd henger dette naturligvis sammen. Szondi definerer innlemmingen av utenforliggende temaer i dramaet som en krise. I det klassiske dramaet, slik Szondi definerer det, ligger teaterets mulighet til efficacy i en eventuell identifikasjon med karakterenes situasjon, slik den kommer til uttrykk i dialogen. Introduksjonen av utenforliggende, eller underliggende, tematikk åpner for at teateret også kan være virksomt utover sine rammer. Hos Szondi blir en slik introduksjon imidlertid det som sprenger den dramatiske formen. Dramaet skal her forstås som den neoklassiske formen for teater, som hadde sine røtter i renessansen, og hvis storhetstid som ideal for det vestlige teateret varte frem til slutten av 1800-tallet. En av skurken i denne fortellingen er vår egen Henrik Ibsen, som gjennom sin måte å tematisere samfunnsproblemer gikk utover rammene i den dramatiske formen. I Szondis definisjon er dramaet en lukket form.

”The Drama is absolute. To be purely relational - that is to be dramatic, it must break loose from everything external. It can be conscious of nothing outside itself.”  
(Szondi, 1987:8).

Problemet med Ibsens dramatik er at det hele tiden refereres til hendelser utenfor dramaets her og nå. Alt som skjer i dramaet skjer her og nå og handlingen er selvrefererende:

”The drama is primary, its internal time is always the present. That in no way means that the drama is static, only that time passes and becomes the past and, as such, can no longer be present on stage” (Szondi, 1987:9).

Hos Szondi har dramaet kvittet seg med elementer som epilog, kor og epilog og fremstår som en ren dialektisk form og han slår fast at: ”Drama consists only of the reproduction of interpersonal relations” (Szondi, 1987: 8). Szondi er opptatt av at form og innhold må korrespondere til hverandre. Når Ibsen, sammen med samtidige dramatikere, insisterer på å la andre, utenforliggende temaer og hendelser få spille inn

på relasjonene i sin dramatikk, sprekker den dramatiske formen. Szondi trekker frem en rekke eksempler på dramatiske former som forsøk på løsninger på dramaets krise. Konklusjonen til Szondi er at dramaet i sin rene form ikke kan reddes i overgangen til et teater som ikke bare vil iscenesette den menneskelige, eksistensielle tilstand, men vil tematisere forhold i samfunnet eller uuttalte psykologiske forhold. Dramaet kan ikke reddes, men gjennomgår en metamorfose til andre dramatiske former. Som den mest vellykkede løsningen trekker han frem Brechts episke teater, hvor fortelleren, det episke ”jeg”, kan komme inn og forklare sammenhengen, slik at de enkeltstående scenen kan fremstå som rent ekspressiv, og dermed dramatisk, i forhold til sitt tema. Dette bringer oss frem til den teaterformen som mange av det sosiale teaterets uttrykk ser som sitt utgangspunkt.

Det har skjedd mye i teaterets utvikling siden Szondi skrev ”Theory of the modern drama” i 1965, noe Hans-Thies Lehmann kommer inn på i sin bok *Postdramatic theatre* (Lehmann, 2006). Lehmann påpeker at selv Brechts episke dramaturgi ikke lenger kan fungere som en modell for nye teaterformer, fordi teateret har gått videre til en helt ny forståelse av hva teater er:

The dissolution processes of drama on the textual level that Szondi described correspond with the development towards a theatre which is no longer even based on ”drama” – be it (to use the categorizations of dramatic theory) open or closed, pyramidal or circular, epic or lyrical, focused more on character or more on plot. Theatre without drama does exist. What is at stake in the new theatre development are the questions in which way and with what consequences the idea of theatre as a representation of a *fictive* cosmos in general has been ruptured and even relinquished altogether, a cosmos whose closure was guaranteed through drama and its corresponding theatre aesthetic. (Lehmann, 2006:31)

De nye, postdramatiske teaterformene hadde frigjort seg, ikke bare fra det litterære dramaet, men også fra den dramaets form, noe som, om man tar konsekvensene av Szondis påstand om at form og innhold følger hverandre, må sies å være en ventet utvikling. Sett fra det sosiale teateret er dramaets oppløsning noe å sørge over. Det er den lukkede formen, med sitt predestinerte innhold, som det sosiale teateret vil erstatte med en åpen form, både i forhold til uttrykk og innhold. Og likevel er det elementer av dramaet som er å finne også i det sosiale teateret. Her tenker jeg spesiell på det dialektiske elementet. Forskjellen er at i det sosiale teateret er ikke denne dialektikken primært litterær eller språklig, men kroppslig. Som Fischer-Lichte har vist, ligger den performative estetikken i den gjensidige påvirkning som oppstår ved den kroppslige, felles, ”væren i rommet” som karakteriserer forestillingssituasjonen.

Teater bedriver ikke en "recreation" av mellommenneskelige relasjoner, men skaper slike forbindelser. Det at forestillingen sees som et event, heller en et fast "objekt", gjør også at dramaets "her og nå" gjør seg gjeldene i de postdramatiske teaterformene. Den store forskjellen er at dramaet som litteratur ikke spiller en vesentlig rolle. Her kommer jeg tilbake til det sosiale dramaet. For det kan se ut til at i det sosiale teateret er det et sosialt drama som tar det estetiske dramaets plass. Teater den formen som, sammen med ritualet, er best egnet til å uttrykke innholdet i det sosiale dramaets redressive fase.

## 5.2: Sosiale drama

Victor Turner utviklet modellen for sosialt drama etter å ha observert dagliglivet i de afrikanske stammene, hvor han hadde sitt feltarbeid som antropolog. Han opplevde at det daglige livet i landsbyene stadig ble brutt av at det oppsto situasjoner av en dramatisk karakter. Han identifiserte at strukturen i disse dramaene fulgte dramaturgien i det aristoteliske dramaet, derav betegnelsen "social drama". Det startet med et brudd fra normene i landsbyens sosiale liv. Dette bruddet førte så til en krise som ofte ble utvidet ved at forskjellige fraksjoner i landsbyen tok side i forhold til bruddet. I et forsøk på å løse krisen ble det satt i gang "redressive" handlinger, som kunne ha form av alt fra en mekling fra landsbyens eldre til faste ritualer. Dramaet kom så til sin konklusjon, enten i form av en reintegrering av utbryterne eller en aksept av et permanent skisma mellom fraksjonene. Dette er en enkel fremstilling av prosessen i det sosiale dramaet. Den forekommer flere variasjoner, men den grunnleggende strukturen kan gjenkjennes i sosiale dramaer som finner sted i alt fra homogene lokalsamfunn til krisesituasjoner på nasjonalt nivå. Den tredje, redressive fasen, har ofte en performativ form og det er når den performative formen går over fra det rituelle efficacy og mer til å være underholdning at man ser overgangen til teateret. Både Turner og Schechner identifiserer teaterets utgangspunkt i "redressive action". Turner skriver at:

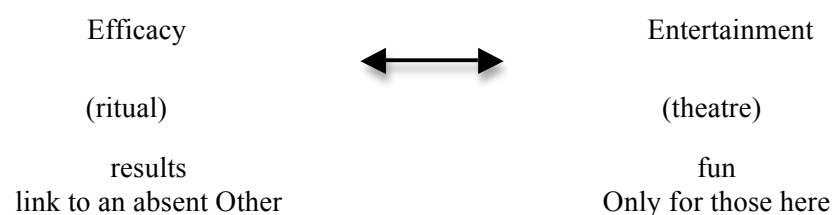
The world of theatre (...), derive not from imitation, conscious or unconscious, of the processual form of the complete or "satiated" social drama – breach, crisis, redress, reintegration, or schism – but from its third phase, the one I call redress, (...) (Turner, 1997: 10, 11)

I sitt essay "Are there universals of performance?", i boken *By means of performance*, tar Turner for seg forholdet mellom teater og ritual, og hvordan de igjen forholder seg til sosiale dramaer (Schechner og Appell, 1990:18). Sosiale dramaer

forekommer i alle typer samfunn. Den redressive fasen kan ha mange forskjellige uttrykk, hvorav ritual og teater er to av disse. Det disse performative genrene har til felles er selvrefleksivitet. Turner betegner dette som at de speiler sine samfunn. Hvilken form for speil som benyttes, betinges av hva slags samfunn som benytter det:

”Nonindustrial societies tend to stress immediate context - sensitive ritual; industrial pre – electronic societies tend to stress theatre, which assigns meaning to macroprocesses – economic, political or generalized familial processes - but remains insensitive to localized, particularized contexts.” (Schechner og Appell, 1990:8)

Både ritual og teater har i seg lignende elementer og vil på noen områder overlappe hverandre. Men mens ritualet er integrert som en nødvendig del av hvordan et samfunn organiserer seg selv, finner teateret sin plass i det som defineres som fritid, altså utenfor et samfunns produktive liv. Dette betyr ikke at teateret ikke har sin produktive funksjon, men at det både i tid og sted er satt utenfor det som forstås som de grunnleggende og nødvendige delene av samfunnet, som arbeid, politisk liv og familieliv. (Schechner og Appell, 1990:12-13) Denne inndeling av tid i arbeid og fritid, forutsetter et industrialisert samfunn hvor flertallet av befolkningen ikke lenger har sitt daglige virke knyttet til primærnæringene. De ikke – industrialiserte samfunnene har ikke det samme skillet. Ritualene inngår her i samfunnets virke og de har en direkte virkning på samfunnets organisering. I det ikke – industrialiserte samfunnet er deltagelse i ritualer obligatorisk, i det industrialiserte samfunnet er deltagelse i teateret frivillig. Dette er en grov inndeling og det industrialiserte samfunnet er ikke uten det som etter en slik definisjon er ritualer. Relasjonen mellom ritual og underholdning er også slik at disse overgangene er glidende. Ritualer kan også være underholdning og teateret kan ha en rituell funksjon. Samfunn er heller ikke statiske, men i kontinuerlig endring. Innenfor Schechners ”broad spectrum approach” er dette relaterte, performative uttrykk i det menneskelige arsenal av performativitet. Grensene mellom disse to er flytende, rituelle elementer inngår i det estetiske teateret og estetiske elementer inngår i de delene av ritualer som gjøres til gjenstand for fremvisning. Schechner illustrerer dette med en modell han kaller ”the efficacy – entertainment braid” (Schechner, 2003: 129)



symbolic time  
performer possessed, in trance  
audience participates  
audience believes  
criticism discouraged  
collective creativity  
(Schechner, 2003: 130)

emphasis now  
performer knows what s/he's doing  
audience watches  
audience appreciates  
criticism flourishes  
individual creativity

The "efficacy – entertainment braid" illustrerer den glidende relasjonen mellom de performative genrene ritual og teater og viser hvordan disse to aspektene, efficacy og underholdning, avhenger av funksjonen disse har i sine respektive sammenhenger. Overgangen fra ritual til underholdning, og fra underholdning tilbake til ritual er derfor også i kontinuerlig endring.

A performance is called theatre or ritual because of where it is performed, by whom, and under what circumstances. If the performance's purpose is to effect transformations – to be efficacious – then the other qualities listed under the heading "efficacy" will most probably also be present, and the performance is a ritual.  
(Schechner, 2003: 130)

I "the efficacy – entertainment braid" utgjør derfor efficacy og underholdning, illustrert med ritual og teater, ikke to motsetninger, men heller ytterpunkter på et kontinuum. I denne sammenhengen er det interessant å se på hvordan det sosiale teateret kan plasseres i forhold til efficacy og underholdning. Sosialt teater skiller seg fra begge ytterpunktene og at graden av efficacy ligger i forventningen om resultat, publikums deltagelse<sup>18</sup>, troen på situasjonens reelle betydning og den kollektive kreativiteten. Elementer av underholdning er tilstede i omtrent like stor grad og det sosiale teateret plasserer seg omtrent på midten av kontinuumet. Schechner peker også på at det er i de periodene hvor teateret preges like mye av det efficacy som av underholdning at det fremstår på sitt mest vitale. Schechner illustrerer hvilke epoker dette oppstår i en modell som strekker seg fra 1500- tallet til nåtiden. I det elisabetianske og jakobinske teateret på 1600-tallet i England møttes kirkespillene, kirkens prosesjoner og hoffseremoniene den folkelige, performative underholdningsformer. Resultatet ble en teaterkultur som også i dag fungerer som et referansepunkt, og hvis litterære etterleverskaper fremdeles danner grunnlag for

---

<sup>18</sup> Begrepet "publikum" skal her hovedsakelig forstås i betydningen aktører. For sosiale teaterformer som ikke har visninger utenfor aktørgruppen vil alle delta. I de teaterpraksisene, som Metateateret, hvor det gis visninger utenfor aktørgruppen vil det ofte være en oppfordring om handling, men ikke i selve den performative situasjonen.

samtidige teateroppsettinger. Det neste krysningspunktet mellom efficacy og underholdning plasserer Schechner i siste halvdel av forrige århundre. I nåtiden er linjene på vei bort fra hverandre igjen. På vei mot underholdning befinner seg det kommersielle teateret, regionale teatre<sup>19</sup>, gateunderholdere og temaparker. I retting av efficacy finner vi parateater, eksperimentell performance, politisk teater og performative terapier (Schechner, 2006: 133). Tilsynelatende befinner det sosiale teateret seg i den sistnevnte kategorien, men elementer av teater som hører hjemme i underholdningsdelene av skalaen øver også en stor påvirkning på dette teaterets form og da særlig gateunderholdningen. nå skal jeg ikke legge for stor vekt på form her, siden forskjellige performative former også kan bevege seg langs kontinuumet. Jeg vil likevel trekke frem igjen Thompson og Schechners "Why social theatre" og deres påstand om det å anvende begrepet social theatre i TDR som performativt, "as likely to bring about as it is to describe" (Thompson og Schechner, 2004:11). Hva er det som skal bli til? Kan Thompson og Schechners performativ beskrivelse bære i seg et ønske om at det er i det sosiale teateret efficacy og underholdning kan krysse sine veier igjen? Sett i forhold til det sosiale dramaet, ser det for meg ut som at teateret er på sitt mest vitale når det med størst grad av efficacy, fungerer i sin redressive rolle. Sosialt teater er representert da, ikke nødvendigvis en reritualisering i forhold til teaterets form, men av heller en stadfesting av teaterets posisjon i forhold til det sosiale dramaets redressive fase innenfor de industrialiserte samfunnene.

Felles for både teater og ritual, som redressive tiltak, er at de er preget av det Turner betegner som liminalitet:

The limen, or threshold, a term I took from van Gennep's second of three stages in rites of passage, is a no-man's-land betwixt - and - between the structural past and the structural future (...) (Schechner og Appell, 1990: 11)

Liminalitet innebærer at samfunnets ordinære normer og regler ikke gjelder og at alt, inkludert sosiale roller, er åpent for endring. Det liminale rommet ligger åpent for potensiell transformasjon. Det som kanskje mest av alt definerer det sosiale teateret er at det bevisst går inn i dette ingenmannsland, ikke fordi det er en etablert, instrumentell del av samfunnet det tilhører, men heller ut fra et ønske om å være det som er virksomt ovenfor mennesker i krise.

---

<sup>19</sup> Jeg antar at dette er regionteater i en amerikansk tradisjon. I en norsk sammenheng kan kanskje de lokale revyene fungere som eksempler, selv om jeg vil argumentere for at også disse kan ha en fellesskapsbyggende funksjon som plasserer dem innenfor det sosiale teateret.



For Metateateret sin del, var det selve ingenmannslandet som utgjorde krisen. Sett fra et ritualistisk perspektiv, er det interessant å se at både form og fortelling i forestillingen "Er det plass til en til" hadde rituelle trekk. I forhold til den redressive fasens funksjon som en "re-enactment" ser jeg vår forestilling som like mye en "pre – enactment" som en "re-enactment". Forestillingens fortelling refererte til den generelle bakgrunnen til aktørene med bakgrunn som rusmisbrukere. Det performative event, forestillingen, forholdt seg like mye til den reelle situasjonen til personer med en lignende bakgrunn. Videre uttrykte forestillingen et forslag til hvordan denne situasjonen kunne endres; anerkjennelse også av rusmisbrukeres menneskeverd og inkludering i samfunnet gjennom personlig involvering. Forestillingen fungerte også som en konkret manifestasjon av at dette var mulig.

Vi åpnet med en introduksjon av forhistorien og presenterte en karakter, "Torill", som fungerte som en representant for andre personer i en lignende situasjon. Valget av rammefortelling, "Torills" vandring fra Plata til slottet, var bygget opp på en måte som kan sammenlignes med en prosesjon. De improviserte scenene, sangene og monologene, finner sted som stasjoner langs denne vandringen. En slik form for performance, som blant annet ble benyttet i middelalderens kirkespill og er en vanlig form i mange ritualer. Under utviklingen av forestillingen vurderte vi å gjøre prosesjonsformen tydeligere i iscenesettelsen og innlemme denne i utforming av scenografien. De forskjellige hendelsene som avbryter "Torills" vandring, var tenkt relatert til konkrete steder langs Karl Johans gate. Dette ble nedtonet i de endelige forestillingene, men var en underliggende struktur for hendelsesforløpet. Stadiene fulgte også en rituell struktur. Først bruddet med Plata og så oppbyggingen mot krisen, som brøt ut når "Torill" mistet motet og troen på at hun kunne lykkes. I den neste fasen benyttet vi en "redressive re-enactment" som illustrerte hva som kunne skje hvis "Torill" ga etter for rusen. Karakteren vi kalte "Rita", døde av en overdose og ble symbolsk ribbet for eiendeler og den siste resten av menneskeverd. "Dansen om rusen" symboliserte viser den tilstand av "betwixt and between", altså en liminalfase, rusen bringer sine brukere inn i. I rusen er det bare ekstase, mens veien ut er forbundet med smerte. Denne sekvensen førte frem mot en symbolsk gjenfødelse. Men transformasjonen er ikke komplet. Forestillingen avsluttes med en oppfordring til det publikum som var vitne til den ritualistiske prosessen. For at transformasjonen

skal kunne bli fullbyrdet må publikum gjøre plass, ikke bare til en til, men til mange flere.

### **5.3: Kan teater bidra til et bedre sosialt liv?**

Mot slutten av oppgaven vender jeg tilbake til februar 2003, når Oslo Byforum tok initiativ til å starte opp Metateateret, med spørsmålet om teater kunne bidra til et bedre sosialt liv. I utgangspunktet skulle denne teatergruppen være for mennesker som levde med rus, men ble i stedet for en prosjekt for mennesker som hadde lagt rusen bak seg. Kanskje hadde ikke menneskene med tilhørighet på Plata behov for teaterets redressivitet? For de som tilhører rusmiljøet opplever ikke nødvendigvis denne tilhørigheten som en krise. Selvfølgelig er dette livet tøft. Suget etter dop og jaget etter penger til å skaffe dopet, legger ikke et grunnlag for et godt og harmonisk liv. Men ruskulturen gir et felleskap, med definerte roller innenfor dette fellesskapet. Mennesker som har forlatt ruskulturen befinner seg ”betwixt and between,” både i forhold til sin sosiale identitet og sin sosiale tilhørighet. Krisen som ligger forutfor en ”redressive” teaterprosess er tapet av tilknytningen til rusmiljøet og tapet av den sosiale identiteten innenfor dette miljøet. Utenfor ruskulturen er man også bærer av en stigmatisert identitet; rusmisbruker eller tidligere rusmisbruker, noe som igjen vil føre til vanskeligheter i forhold til å skaffe seg bolig, jobb, venner eller til og med en kjæreste, som selv ikke har bakgrunn i det samme miljøet. Mange opplever ensomhet og isolasjon utenfor rusmiljøet og tilbakefall til rusmisbruket er ofte knyttet til den sosiale samværet knyttet til det å ruse seg. Den største utfordringen er ikke å slutte ned rus, men å bryte ut av det miljøet hvor rusen er det som binder alle sammen, for så å finne en plass i det samfunnet som man engang brøt ut av. Det er her teater kommer inn som en mulig ”redressiv” prosess. Det er særlig to elementer jeg ser som særlig relevante i forhold til teaterets mulighet for å skape et bedre sosialt liv for mennesker i denne eller tilsvarende situasjoner. Livssituasjonen for den tidligere kan oppleves som svært passiviserende. For personer som har levd i rusmiljøer i lang tid, miljøer som er preget av andre sosiale spilleregler enn storsamfunnet, mangler ofte den sosiale kompetansen storsamfunnet krever. Det å være rusmisbruker innebærer en stigmatisert identitet, noe som igjen fører til en erfaring av å bli avvist av storsamfunnets medlemmer. Tidligere rusmisbrukere kan også oppleve å bli avvist, eller behandlet fordomsfullt. Denne erfaringen av avvisning kan også virke passiviserende i forhold til å knytte bånd til nye miljøer. Personer som befinner seg

innenfor et hjelpeapparat kan også preges av en brukermentalitet. Kontakten med personer i for eksempel sosiale tjenester baserer seg på at disse er tjenesteytere, mens personen som mottar hjelp er en bruker av disse tjenestene. Også denne situasjonen kan være pasifiserende, noe som ble tematisert ”Er det plass til en til?”. I scenen vi kalte ”ansvarsgruppemøte” formiddlet vi opplevelsen av å bli overhørt og umyndiggjort i møte med det som skulle vært hjelpeapparatet. Det behøver imidlertid ikke å være sånn. Personer fra hjelpeapparatet kan også være viktig støttespillere, noe vi også formiddlet, i monologen ”En kommunal støttevenn”. For mange blir det likevel vanskelig å knytte personlige forbindelser og være aktiv i forhold til å begynne det som for mange er et helt nytt liv, noe man ikke trenger å ha vært rusmisbruker for å finne vanskelig. Her spiller teaterets mulighet til å gjøre personer til aktører inn. Den sosiale delen av den teaterprosessen samhandling, gir også muligheter for å skape sosiale og personlige forbindelser som ikke er basert på et bruker – tjenesteyterforhold. Teater og dramaaktiviteter og/eller arbeidet mot en forestilling gir en felles, overordnet interesse for alle de involverte, uansett bakgrunn. Premisset for å være med i en teatergruppe er å spille teater, ikke å motta eller yte hjelp for et bestemt sosialt problem. Jeg mener dette er et særlig viktig premiss å ta med i det sosiale teateret. Hvis fokuset på krisesituasjoner og kriseløsninger blir for stort, mener jeg at man risikerer å miste en viktig dimensjon ved teaterets potensial til å løse kriser. For det sosiale teateret vil dette innebære at man lar krisen, eller den sosiale situasjonen være et utgangspunkt, og gjerne tema, i den performative prosessen, men ikke lar det ha for stor innvirkning på samhandlingen i prosessen. Det bør være teaterarbeidet og den sosiale samhandlingen som følger av dette som bør være prosessens kjerne. Teaterets potensial for transformasjon ligger ikke bare i det å gjøre passiviserte personer til aktører. Ansvar for å knytte meningsfylte sosiale relasjoner ligger i like stor grad hos de av aktørene i prosessen som i praksis fungerer som storsamfunnets representanter. Gjennom et personlige engasjementet i den performative prosessen, og gjennom en vilje til selv å bli utfordret på sine fordommer, kan teaterets utøvere selv bli aktører og bidra til en likestilt samhandling. Dette kan bli en positiv erfaring av møter med personer utenfor rusmiljø og hjelpeapparat, som igjen kan bidra til å trekke personer ut av passivitetet.

Det andre elementet jeg vil trekke frem, forholder seg til stigma. Dette er et begrep som har dukket opp med jevne mellomrom i denne oppgaven. Erving Goffman

definerer stigma slik: "The term stigma, then, will be used to refer to an attribute that is deeply discrediting." (Goffman, 1990: 13). Det stigma som preget arbeidet til Metateateret, og som var en av kildene til den krisen som gruppen tok sikte på å løse, var det som knytter seg til det å være en tidligere rusmisbruker. Som jeg skriver i forordet, er det ikke det denne oppgaven handler om, men håndteringen av stigma innvirket på vårt arbeid, som det også vil virke inn på mange former for sosialt teater.

I kapittel 3.1 skriver jeg at vi i gruppen skal bære stigmaet sammen. En utdyping av hva jeg mente med dette, er på sin plass her. Som nevnt er rusmisbrukerrollen en av de mest stigmatiserte i vårt samfunn. Denne rollen blir forbundet med kriminalitet, uønsket atferd, mangel på kontroll over eget liv, uberegnelighet, hjelpeløshet og hensynsløshet. Det er mange som er redde for rusmisbrukere. Personer som har sin tilhørighet i rusmiljøer har ofte mistet, eller aldri rukket å tilegne seg, aksepterte sosiale roller. I rapporten *Talent eller klient?* Illustreres dette med en "rolletapstrapp" som viser hvordan dette tapet av sosiale roller er gradvis: "Når man faller utenfor på skolen er man ikke lenger elev, man mister muligheten til å få en yrkesrolle, man blir ikke lenger huseier, mister status som god nabo, deltar ikke i 17-mai komiteen etc." (Tungland, Smith-Solbakken og Clausen, 1996: 115). Dette er et stigma som ikke forsvinner, selv om man slutter med rus og bryter ut av et rusmiljø. Under arbeidet med Metateateret opplevde vi dette som en realitet ved et par anledninger. Som et eksempel kan jeg nevne at når vi skulle gå ut for å spise sammen, opplevde vi at det var restauranter hvor vi ikke var velkomne. Den performative prosessen kan, som jeg har nevnt, fungere som en arena for et sosialt samspill hvor man kan vise andre sider av seg selv. Her kan det Goffman betegner som den personlige identiteten komme til syne, fremfor den sosiale rollen. (Goffman, 1990:68). Parallelt med dette vil aktører uten den stigmatiserte identiteten kunne oppleve å bli det som Goffman kaller en "wise":

(...) namely, persons who are normal but whose special situation has made them intimately privy to the secret life of the stigmatized individual and sympathetic with it, and who is themselves accorded a measure of acceptance, (...) (Goffman, 1990:41)

Her er det klart at teateret kan gjøres til en slik spesiell situasjon. Det må også nevnes at Goffman, som et eksempel, trekker frem hvordan den prostituerte finner sin gruppe med "wise" blant bohemske kunstnere, forfattere og skuespillere (Goffman, 1990: 41). Jeg ser ikke dette som en tilfeldighet. Skuespillere, og andre kunstnere, befinner seg ofte i marginene av det aksepterte samfunnet og kan på bakgrunn av dette fungere

som gode brobyggere mellom de som er på innsiden og de som befinner seg på utsiden av samfunnet. Men selv for skuespillere må det en prosess til for å bli en ”wise”:

Before taking the standpoint of those with a particular Stigma, the normal person who is becoming a wise may first have to pass through a heart-changing personal experience, of which there are many literary records. And after the sympathetic normal makes himself available to the stigmatized, he often must wait their validation of him as a courtesy member. The self must not only be offered, it must be accepted. (Goffman, 1990:41)

Dette er en beskrivelse jeg kan relatere til den første tiden i Metateateret. Også her ser jeg det som klart at teater kan bidra til en slik ”heart-changing personal experience”, men ikke bare innad i en teatergruppe. Jeg noterer meg også at denne beskrivelsen angir et transformativt og ritualistisk aspekt ved en slik overgang fra en vanlig ”normal” til en ”wise”. En forestilling kan også være en slik opplevelse for et publikum, som slik også blir, om ikke fullt ut så i hvert fall, litt mer ”wise”. Men en forestillingssituasjon er også risikabel, for det er ikke gitt at forestillingen har en slik transformativ effekt på publikum. Det er heller ikke sikkert at de som er bærere av en stigmatisert identitet blir møtt med aksept. ”Sju-tre” står som et eksempel på hvordan stigma kan bli forsterket av forestilling. Mottagelsen fra publikum var tidvis åpent aggressiv, selv om mange også hadde applaudert skuespillerne. Debatten ble også tatt ut i media. I ”Sju – tre” fremsto de innsatte som skuespillere i roller som tilsvarte deres autentiske identiteter og forskjellen mellom fiksjon og virkelighet ble vanskelig å oppdage. ”Sju – tre” var en svært kontroversiell forestilling, og det er mange aspekter ved debatten den vekket, som det ikke er rom for å ta opp her. Men dette viser at det er svært risikofylt for bærere av stigma å stille seg selv til skue. Prisen, hvis det mislykkes, er høy. Hvis det derimot lykkes, hvis det virker, kan det bidra til å svekke det stigmatiserte ved den aktuelle identiteten. I Metateateret valgte vi å øke avstanden mellom de autentiske og de fiksjonelle sosiale rollene, gjennom at ingen på scenen ble utpekt som tidligere rusmisbrukere. For de som kjente den personlige identiteten til alle de som sto på scenen ville det være klart hvem av oss som hadde denne bakgrunnen. For flertallet ville det imidlertid ikke være sikkert hvem av oss som var bærere av stigma, en usikkerhet jeg merket når vi møtte publikum etter forestillingen. Jeg ble møtt med et undersøkende blikk, som om personen jeg møte prøvde å ”se” om jeg var en av ”dem”, eller en umerket person. Denne usikkerheten vil i seg selv kunne bidra til at publikum må stille spørsmål ved sine egne fordommer.

I et sosialt teaterprosjekt som Metateateret hvilte ansvaret for en videre bedring av sosialt liv, ikke bare på aktørene på scenen, men også for publikum. Når den siste forestillingen var spilt, var prosjektet over. Selv om båndene som var blitt opprettet ikke ble helt brutt, ville vi ikke lenger ha de faste møtene, som hadde vært en del av livene våre, for noen i flere år. Dette er en del av teaterets midlertidighet. For at det som det som var virksomt i vår teaterprosess skulle vedvare, også etter at prosjektet var avsluttet, måtte de små og store transformasjonene som fant sted, være av en slik karakter at de ikke forsvant med forestillingen. For at endringen skulle gå utover teaterets primære aktører, måtte vi sette vår lit til at også personer i publikum hadde gjennomgått en transformasjon og var villige til å bidra til å slippe flere mennesker til i samfunnet.

#### **5.4: Konklusjon:**

Erfaringen med Metateateret bekreftet for meg at det er ”noe” som skjer med mennesker i en teaterprosess, ”noe” er virksomt. Jeg lot feltarbeidet med Metateateret legge et erfaringsgrunnlag for en videre, teoretisk diskusjon om det som er virksomt i forskjellige elementer av teaterprosessen. For å sette erfaringen fra Metateateret inn i en større sammenheng definerte jeg gruppen som en del av et større teaterfelt, sosialt teater. Jeg definerte det sosiale teateret som en teaterform som benytter både estetiske og sosiale strategier, og som operer i et grenseland mellom sosial, rituell og estetisk performance. Det er plasseringen i dette grenselandet gjør at jeg finner det sosiale teateret spesielt egnet som utgangspunkt for en undersøkelse av det som er virksomt i en teaterprosess. Min oppfatning er at efficacy er å finne i alle disse formene for performance. I forordet til ”Performance Theory” bruker Schechner språk som et eksempel på noe som er felles for hele menneskeheten, på tross av en stor variasjon i anvendelsen mellom forskjellige kulturelle og sosiale grupper. Videre skriver han: ”What is true of language, I believe, is true across the incredibly wide range of human activities” (Schechner, 2006: xxi). Jeg sier meg helt enig med Schechner, og mener at de performative elementene som konstituerer performance er tilgjengelig innen alle de performative genrene. Det sosiale teateret opererer med sin potensielle ”efficacy” som eksistensberettigelse og visjon for teaterarbeidet. Sosialt teater omfatter en mange forskjellige teaterpraksiser som igjen tar sitt utgangspunkt i en rekke forskjellige sosiale situasjoner og behov, knyttet til grupper og individer som opererer innenfor og er preget av disse. Mens stor del av disse teaterpraksisene, slik som

”community theatre” og forumteater retter seg mot en kollektiv, sosial situasjon, faller Metateateret innenfor en teatertradisjon som er rettet mot individuelle, sosiale situasjoner. I diskusjonen av hva det er som er potensielt virksomt i en teaterprosess kom jeg frem til at det vil det være noen elementer som er å finne i alle sosiale teaterformer, mens andre elementer primært opptrer i enkelte av teaterformene. Jeg kom frem til at det er gjennom forskjellige former for samhandling, og da særlig mellom de involverte aktørene, at det sosiale teateret skaper sine fortellinger. Jeg trakk frem Augusto Boals syn om at teateret transformative potensial i forhold til samfunnet, først utløstes når tilskueren forstår at den performance som finner sted på en scene ikke er uforanderlig, men kan endres, og at tilsvarende endringer er mulige også utenfor teateret. Erica Fischer-Lichtes identifikasjon av ”the autopoietic feedback loop” gir en lignende forståelse. Men der hvor Boal skiller mellom et passiviserende og et aktiviserende teater, viser Fischer-Lichte at den gjensidige påvirkningen mellom skuespillere og publikum er implisitt i teaterets form som event. I det sosiale teateret benyttes denne formen for samhandling til å transformere teaterhendelsens deltagere til aktører i en performativ prosess. På bakgrunn av dette vil jeg si at et element som bidrar til det som er virksomt i teateret, er samhandlingen mellom teaterets estetiske og sosiale dimensjoner. I denne sammenhengen ligger det et potensial for transformasjon. Gjennom erfaringen av å være medskapende i teaterfortellingen transformeres deltageren fra å være en passiv observatør, til hendelser som oppleves som utenfor ens egen kontroll, til å bli en aktør, både i den performative prosessen og i samfunnet som helhet.

Teateret er, slik jeg ser det, en prosessuell rekke samhandlinger. For det Fischer-Lichtes beskriver som en ”autopoietic feedback loop” er ikke bare virksom i det enkelte event. Jeg vil anta, og jeg gjør det på bakgrunn av min personlige erfaring, tar skuespillerne med seg erfaringen av den feedback loop de har erfart, videre til neste event, slik at dette igjen påvirker den feedback loop som finner sted i neste event. Slik sett inngår rekken med ”autopoietic feedback loops” i en langt større rekke som strekker seg gjennom teaterhistorien. I en teatergruppe som Metateateret blir mennesker som ofte er utelukket fra denne rekken, inkludert i teaterets kontinuerlige feedback loop. Jeg tror at en av nøklene for å forstå teaterets efficacy ligger i opplevelsen av å bli inkludert i en sammenheng som går utover enkeltindividet, samtidig som det er plass til den individuelle, personlige identiteten. Selv om

teatersituasjonen er midlertidig, vil erfaringen av denne opplevelsen kunne bæres videre og anvendes i nye situasjoner. For meg ble erfaringen fra Metateateret transformerende. Jeg ser ikke menneskene som sitter på gata og tigger eller som samler seg foran Oslo S for å handle dop som hjelpeløse stakkarer eller en plage i bybildet. Jeg ser først og fremst mennesker. Jeg vil avslutte oppgaven med en oppfordring til de som vil ta teateret ut i verden for å forandre den om å ikke glemme å la seg selv forandre i møtet med andre.

Kan så teater bidra til et bedre sosialt liv? Har det virket? Har det lyktes?

Ja, det kan det og ja, det har det. Gjennom den personlige erfaringen fra Metateateret opplevde jeg at teater kan være en helt sentral faktor i menneskers prosess med å bryte opp fra en destruktiv tilværelse og bygge seg et helt nytt liv. Nye fotfester ble funnet, selvtillit ble vunnet og veier til å vise følelser ble oppdaget. Jeg opplevde hvordan teater kan sprengre grensene mellom mennesker og bygge nye bånd. I Metateateret delte vi opplevelser, sorger og mange, mange gleder.



## Etterord

*"Og der framfor meg står Slottet! Jeg har gått opp hele Karl Johansgate, nykter og alene. For første gang. Jeg er så stolt, glad og sliten. Skulle tro jeg hadde gått på ski over Grønmland. Nå vet jeg hvordan det føles."*

En teaterforestilling er midlertidig, men det betyr ikke at den ikke setter spor etter seg. De fysiske sporene etter Metateateret har likevel blitt svakere etter hvert som tiden har gått. Mens jeg har jobbet med å avslutte arbeidet med masteroppgaven har MS Innvik flyttet fra plassen den hadde på Langkaia og hele området rundt er i ferd med å transformeres totalt. Den kinesiske restauranten som var et av våre faste steder er også borte nå og minnet fra måltidene vi delte der er et bilde. Noen ting er som de har vært og rusmiljøet i Oslo har flyttet seg tilbake til Oslo S selv om det gamle Plata står tomt. Når jeg setter siste punktum i denne oppgaven betyr det også at jeg har satt punktum for det prosjektet jeg starter for litt over fire år siden. Et tema i oppgaven er det sosiale teaterets evne til å transformere de som er involvert i det og jeg er ikke den samme som møtte opp i Tøyenkirken for fire år siden. Gjennom å gå inn i og bli en del av Metateateret ble jeg en del av et felleskap som, selv om teaterprosjektet er avsluttet, fremdeles er virksomt. Medlemmene i gruppen har gått videre i sine liv og stedene vi spilte er borte eller endret. Det som ikke blir borte er den opplevelsen vi delte og den måten den endret oss på.

*"Du og jeg i sammen vi går ned  
denne gaten sammen helt i fred  
Vi har hverandre  
slik skal vi vandre  
Sammen går vi rundt og ser  
så mange fristelser  
men vi skal klare det  
sammen er vi sterkere  
Verden står helt ny for oss  
vi skaper den  
tør vi begynne helt på nytt igjen?  
Hvor skal vi gå? Her ta min hånd  
som å gå i mørket det er sånn  
vi har hverandre – slik skal vi vandre*

*Sammen er vi sterkere, men vi skal klare det  
denne byen er ny for oss – her skal vi bo og sloss  
Vi må begynne helt på nytt igjen  
med blanke ark og fargepenn.”  
("Er det plass til en til?" Metateateret)*

## Kilder:

Amundsen, Ellen J (red) 8(2010). *Hva er misbruk og avhengighet?* SIRUS – rapport 4/2010. Oslo

Alvesson, Mats og Kaj Skjöldberg (2009): *Tolkning og Refleksjon. Vetenskapsfilosofi og kvalitativ metod.* Lund

Aristoteles (2008) *Poetik.* (Øivind Andersen, overs.) Oslo

Barba, Eugenio (1989): *De flydende øer.* København

Carlson, Marvin (2004). *Performance, a critical introduction.* New York.

Cohen-Cruz, Jan og Mady Schutzman ( 2006): *A Boal companion. Dialogues on theatre cultural politics.* New York.

Fischer-Lichte, Erika (2008) *The transformative power of performance. A new aesthetics.* (Saskya Iris Jain, overs.) New York

Fortier, Mark (2002): *Theory / theatre, an introduction.* New York

Goffman, Erving (1990): *Stigma. Notes on the management of a spoiled identity.* New Jersey

Gran, Anne-Britt (1991) *Ulike barn leker best? En evaluering av prosjektet "Teater for alle".* Oslo

Lehman, Hans-Thies (2006). *Postdramatic theatre.* (Karen Juhrs-Munby, overs.) New York

Martin, Jacqueline og Wilmar Sauter (1995) *Understanding Theatre, Performance Analysis in Theory and Practice.* Stockholm

Prentki, Tim og Sheila Preston (Red) (2009) *The applied theatre reader.* New York

Sekkelsten, Ådne (Red) (2000) *Et usedvanlig teater.* Horten

Schechner, Richard og Willa Apple (red) (1990): *By means of performance, Intercultural studies of ritual and theatre.* New York

Schechner, Richard (2002): *Performance studies. An introduction.* New York

- Schechner (2003) Richard: *Performance Theory*. New York
- Schechner, Richard (2004): *The future of ritual, writings on culture and performance*. New York
- Schechner, Richard (2004): "Post – post structuralism" *The Drama Review*, volume 48, 3, New York. Ss.
- Schininà, Guglielmo (2004) "Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about its Development". *The Drama Review* volume, 48, 3, New York. Ss. :17-31
- Schofield, Daniel (2003): "Metateateret. Tørker inn om natta, blomstrer om dagen" i =*Oslo* nr 1. 2005. Oslo. Ss 36 - 37
- Stanislavski, Constantin (1986): *An actor prepares*. London
- Stueland, Espen (2009): "Virkeligheten satt på scenen" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr 4, 2009. Oslo. Ss 20-27
- Szondi, Peter (1987) *Theory of the modern drama*. (Micheal Hayes, overs.) Minneapolis
- Turner, Victor (1998): *The Anthropology Of Performance* New York
- Turner, Victor ( 1982) *From ritual to theatre, the human seriousness of play*. New York
- Thompson, James (2003): *Applied Theatre. Bewilderment and beyond*. Bern
- Thompson, James og Richard Schechner (2004) "Why social theatre". *The Drama Review*, volume 48, 3, New York. Ss. :11-16
- Åsbrink, Elisabeth (2010): "*Smärtpunkten*" Stockholm
- Tungland, Smith-Solbakken og Clausen (1996) Else, Marie, og Tor: "*Talent eller klient? : om unge stoffmisbrukeres kulturøkonomiske avhengighet*" Stavanger
- Aartun, Jorun Sofie (08.06.2003): "Narkomane må holde seg bak streken", Aftenposten. Hentet fra nettutgave <http://www.aftenposten.no/nyheter/oslo/article580018.ece> 13.11.2010

**Nettsider:**

[http://www.helsedirektoratet.no/rusmidler/fakta\\_om\\_narkotika/avhengighet\\_8645](http://www.helsedirektoratet.no/rusmidler/fakta_om_narkotika/avhengighet_8645)

13.11.2010

<http://www.oslobyforum.org/> 13.11.2010

## **Vedlegg:**

### **Manuskript til ”Er det plass til en til?” av Metateateret:**

#### ER DET Plass TIL EN TIL?

##### Scene 1: De tapte åra:

*(Kristin kommer inn fra høyre, bak musikerne. Espen kommer samtidig inn fra venstre, foran)*

Kristin: I 1965 kom jeg til denne verden

Kristin og Espen: I 1965 kom jeg til denne verden

Kristin: Full av forventning til den nye og lange ferden

*(Ada kommer inn bakfra, på midten, ved siste strofe)*

Espen: Dette er ikke en vise om pene piker vin og sang

Kristin, Espen,

Ada: Dette er ikke en vise om pene piker vin og sang

Espen: Men det virkelige livet jeg har levd i gata her

*(Tony kommer inn bakfra, høyre, ved siste strofe)*

Ada (sier):            Det starta så uskyldig som bare et barn får til

Kristin, Espen,

Ada, Tony:            Det starta så uskyldig som bare et barn får til

Ada:                    De første åra forstod vi ingenting

*(Nynning. Alle begynner å bevege seg. Tone og Gry kommer inn bakfra, venstre og beveger seg diagonalt mot fronten. Alle stopper når nynningen tar slutt)*

Tony (sier):            Åra gikk og mer dop måtte vi ha

Åra gikk og mer dop måtte vi ha

Å det å slutte var ikke noe problem da

Tone:                    Helt til vi satt der med sila i armen

Alle:                    Helt til vi satt der med sila i armen

Tone.                    Sila i armen som vår beste venn

Gry (snakker). I starten var vi en gjeng på 10-12 stykker, 10 – 12 stykker.

Vi mistet en etter en før vi forsto,  
hvor dette bar hen

*(Nynning. Alle begynner å bevege seg. Alle stopper når nynningen tar slutt)*

Kristin: I dag får jeg metadon og lever videre

Alle: I dag får jeg metadon og lever videre

Kristin: Med mange arr etter så mange år

Espen: Noen vil aldri, aldri helt gro

Alle: Noen vil aldri, aldri helt gro

Gry (sier høyt): men livet har jeg jo!

*(Alle bøyer hodet og fryser)*

Scene 2 "Torill er ei jente" tekstversjon:



Ada (leser):       Toril er ei jente som startet opp sitt liv med rus

Hun er ei livat jente som elsker liv i sus og dus

*(Ada snur seg og ser på Gry)*

Her kommer hun,

*(alle ser på Gry og smiler)*

vi ser at det er et smil rundt hennes munn

Enn så lenge er hun glad i livets store stund med rus

Men livet leker sisten med henne, det er slik det er med  
oss.

En dag er du vinner, en annen dag må du sloss

Hun flakser rundt og gjemmer seg og kommer frem igjen

Leken den blir hardere, ja hardere min venn

*(Alle begynner å bevege seg i "Gatebilde")*

Scene 3           Torills monolog:

*(Gry ser seg rundt)*

Gry:               Når jeg ser oppover Karl Johan er min første tanke  
at dette må være Norges mest folksomme gate og  
her skal jeg gå, nykter.

*(Terje/Lars kommer fram, legger hatten på bakken foran seg, setter seg ned og begynner å spille melodien til "Langørjan Gård".*

*"Folkemengden" begynner å bevege seg. "Rita"/Tone ser Gry og begynner å gå mot henne.)*

Gry, på bånd: Har ikke kommet lengre enn til hjørnet av Kongensgate før, men målet mitt er slottet. Kan noen si meg hva alle disse menneskene gjør her midt på dagen? Jobber de ikke eller går på skole?

*(Rita kommer fram til Torill).*

Gry, på bånd: Å, Rita? henne var jeg sammen med på Veksthuset. Hun som klarte seg så fint da vi var der, ser ikke ut til å gå så bra nå.

*(Tone gir Gry en pakke med "noe" i en liten blank sølvfoliepakke. Gry stikker pakka i lomma. Tone beveger seg mot musikere)*

Gry, på bånd: Nei. Veksthuset? Du må like å føle deg underdanig for å klare det.

De river deg i filler før de bygger deg opp igjen.

Da var det bedre med Langørjan Gård, der gikk det på arbeidstrening. Jeg stortrivdes med å jobbe i skogen med gutta.

*(Musikken blir høyere, Gry går og setter seg på benken. Hun tar opp pakka fra lomma, holder den i hånda og bøyer seg fram. Blir sittende i denne stillingen, tankefull, mens "Langørjan Gård" spilles)*

Scene 4                      Langørjan Gård Blues:

Kristin:                      Torill hun bodde på Langørjan Gård  
Torill hun bodde på Langørjan Gård  
Med sin hunger etter stoff, sin angst og store sår

Tone:                      *Jeg ser på den hvite himmel.*  
*Jeg ser på de gråblå skyer.*  
*Jeg ser på den blodige sol.*

Kristin:                      Hun leita etter lyset og hun gikk den lange vei  
Hun leita etter lyset og hun gikk den lange vei

Tone:                      *Dette er altså verden,*  
*Dette er altså klodenes hjem.*

Kristin:                      Før eller siden vil mørket senke seg

Tone:                      *En regndråpe*

Kristin: Hennes gamle flamme lyser galskap overalt  
Hennes gamle flamme lyser galskap overalt

Tone: *Jeg ser på de høye hus,  
Jeg ser på de tusen vinduer,  
Jeg ser på de fjerne kirketårn.*

Kristin: I sine drømmer drømmer hun om dager som er talt

Tone: *Dette er altså jorden.  
Dette er altså menneskenes hjem.*

Kristin: Hennes hjerne den går varm og svetten siler på

Tone: *De gråblå skyer samler seg. Solen ble borte.*

Kristin: Hennes hjerne den går varm og svetten siler på  
Er det noen folk der ute? Er det no'n som vil forstå?

Tone:               *Jeg ser på de velkledde herrer,*  
*Jeg ser på de smilende damer,*  
*Jeg ser på de lutende hester.*

Kristin:           Det blåser sterke vinder rundt hennes hybeldør  
  
Det blåser sterke vinder rundt hennes hybeldør

Tone:               *Hvor de gråblå skyer blir tunge.*

Kristin:           Fristelsene finnes der ute nå som før

Tone:               *Jeg ser, jeg ser...*

Kristin:           Det finnes syv døde ånder på en bondegård  
  
Det finnes syv døde ånder på en bondegård

Tone:               *Jeg er visst kommet på feil klode!*

Kristin:           Der ute i tykke tåka kommer syv nye får

Tone: *Her er så underlig*

*(Gry ser opp på "Det er så underlig her" Reiser seg tungt etter "Jeg har visst kommet på feil klode". Putter pakka tilbake i lomma og begynner å bevege seg sakte mot sentrum av scenen. Hastesekvensen begynner og Gry ser forundret på alle menneskene som beveger seg rundt henne.*

#### Scene 5                      Hastesekvens:

*(Gry på scenen, "folket" går i posisjon rundt henne mens musikken går over i "Platamusikken".*

*Tony går fast, målbevist fra punkt til punkt rundt scenen, stopper, har mistet noe, tar et skritt tilbake.*

*Ada: Går til bokhandel, stopper, ser på klokka og går raskt tilbake til utgangspunkt.*

*Tone: Går sakte i trekant, klør seg på leggen med foten.*

*Kristin: småløper frem og til bake mellom to punkt, stopper, fikler med skoen.*

*Espen:*

*Gry står stille midt på scenen og ser på menneskene som beveger seg rundt. Torills monolog begynner på bånd.*

Scene 6                      Torills monolog:

Gry, på bånd:            VOV! Se alle de menneskene og jeg er liksom en av dem.

Jeg husker sist jeg var her, det er vel to og et halvt år siden og da kunne jeg sitte på Plata og drømme om at en gang i framtiden er det meg som haster forbi på vei til jobb eller eget hjem.

Gry, over bånd:        Ja nå står jeg her men har ikke noen jobb å haste til, så hvor skal jeg gå?

Gy, på bånd:            Ofte hører jeg folk si at det er helt umulig å kjøre bil i Oslo sentrum, der du kjørte i går er enveiskjørt i dag og at man nesten ikke kjenner seg igjen fra uke til uke, da har de ikke sett Skipperplata, der står de samme folka med kongsbergknekken i beina og sånn har de stått i mange år, der har det ikke skjedd mye de siste åra.

*(Tone bryter hastinga og stiller seg rett bak Torill, ca. en halvmeter.  
Ada ut venstre bak, Kristin høre bak, Tony, venstre ved benk, Espen ut  
venstre bak musikere))*

Tone: Tenk når jeg var en liten søt jente med lyst langt hår ned til rumpa. Hjemme har jeg et bilde av meg selv med oppsatt hår, ballkjole og sølvsandaler som man kan se at Zami, hunden vår, har gnagd på hælen. Jeg kan ikke ha vært så gammel, 7-8 år, gikk på danseskole for jeg skulle bli revydanser når jeg ble stor. Prøvde meg på gammeldans også men mistet interessen. Det å fullføre ting jeg har startet med har jeg problemer med ennå.

*(Tone går ut venstre bak musikere. Gry ser på mobilen)*

Gry: Oj, nå må jeg skynde meg. Jeg må jo rekke ansvarsgruppemøtet.

### Scene 7 "Ansvarsgruppemøte"

*(Gry snur seg og ser på benken, som er sosialkontoret, går rett dit og setter seg midt på benken. Ser på mobilen igjen)*

Gry: Ja her var det jo mange



*(Legen/Tony, MARkonsulenten/Tone og Støttekontakten/Kristin kommer inn og setter seg. Tony og Tone har med seg hver sin stol. Improvisert samtale. I løpet av samtalen ser Gry på mobilen)*

Gry:                      Hadde det vært jeg som hadde kommet for seint, så hadde jeg vel hatt en sprekke da.

*(Samtalen fortsetter mellom lege og konsulent)*

Tony:                    Nå synes jeg hun begynner å bli litt sein

*(Tony ser på klokka. Sosialkuratoren kommer inn)*

Ada:                    Beklager forsinkelsen, men det koker på venterommet. Jeg er nemlig fungerende sosialsjef i dag. Men så hyggelig at alle er her! Det er vel første gang at alle er samlet på ansvarsgruppemøtet ditt, Torill. Så bra. Jeg har det litt travelt, jeg må avslutte litt raskere enn tenkt, så jeg foreslår at jeg leder møtet og skriver referat. Da tenkte jeg at vi tar en runde, for å oppsummere hvor vi er, hva vi har fått til og hvor vi skal gå videre. Skal vi begynne med deg som er støttekontakt?

Kristin: Jeg synes det går så bra med Torill at hun ikke trenger støttekontakt mer.

Gry: Nei! Det der går jeg ikke med på!

Ada: Ta det med ro Torill. Jeg skriver deg på talelisten.  
*(Til Ada)* Så du mener det går bra? Trenger hun støttekontakt?

Kristin: Nei.

Ada: *(Til Tony)* Da går vi videre til legen.

Tony: Ja, jeg må jo si at Torill har forandret seg mye siden første gang jeg traff henne. Og med det mener jeg at urinprøvene er bare negative.

Ada: Ja det er jo positivt. *(ler)*

Tony: Jeg mener at det går så bra at Torill burde prøve seg i arbeidslivet.

Gry: Nei det blir ikke aktuelt, jeg er ikke klar for å jobbe.

Ada: Hysj da Torill! Du står på talelisten. *(Til Tony)* Ja, det var en god ide!

Tony: Jo jeg mener at Torill er moden for å prøve seg i arbeidslivet. Og vi burde trappe ned på disse møtene til hver 6. måned.

Gry: Skal dere ta fra meg alt nå da!

Ada: Det er snart din tur Torill, du står på talelisten? *(Til Tony)* Ja, så du mener hver 6. måned. Hm interessant.

Gry: Det er jeg helt uenig i.

Ada: *(Klapper Gry på armen)* Ja, ja, det er snart din tur.

Tony: Ja. Og når det gjelder urinprøvene vil jeg innkalle Torill til et møte og eventuelle stikkprøver.

Gry: Det er jeg helt enig i!

Ada: Kanskje vi skulle ta kontakt med aetat, de har et metadonprosjekt., ja det kan vi ta siden. *(til Tone)* Ja, så er det konsulenten fra MAR. *(Stopper, ser på legen)* Ja, var du ferdig, forresten?

Tony: Ja, da.

Ada: *(Til Tone)* Ja?

Tone: Ja jeg er helt enig med legen at det går så bra med Toril at hun er absolutt klar for å prøve seg i arbeidslivet, dere vet jo at disse narkomane kommer jo aldri tidsnok til avtaler...

Gry: *(Avbryter)* Nei det skal jeg ikke ha på meg.

Tone: Nei det gjelder ikke deg Toril, du kommer alltid tidsnok til avtaler, og det er jo derfor vi mener at du er klar for arbeidslivet. Jeg er også enig i at vi kan trappe ned på disse møtene til to ganger i året.

Gry: Er dere blitt helt gærne?

Kristin: Ro deg ned Torill.

Ada: Men dette høres jo veldig bra ut! Da skriver jeg et referat og sender dere alle sammen, og så innkaller jeg til et nytt møte om et halvt års tid. Beklager, Torill, men jeg må løpe nå. Takk for nå alle sammen!

*(Ada, Tony og Kristin går ut samme vei som de kom inn. Ada går først, Tony tar med seg stolen sin)*

Tone: Du kan bare ringe hvis det er noe.

*(Tone tar med seg stolen og går ut til venstre bak benk)*

## Scene 8                      Søknad om jobb på Måneveien sykehjem

Gry: Angående den ledige jobben hos dere på Måneveien sykehjem, er jeg den personen dere ser etter.

Jeg har god erfaring med gamle damer, for jeg har en mormor som er ganske gammel og glemsk, så jeg må huske mye for henne. Det med at folk dør i tide og utide, er jeg vant til fordi mange av venna mine har dødd av overdose, og det har jeg taklet ganske bra.

Når det gjelder pilleutdeling til de eldre har jeg lang erfaring. Har selv spist piller siden 11-årsalderen.

Mye av den erfaringen jeg har med døden og piller kommer av mine tjue år som narkoman.

Nå mener ansvarsgruppa mi at det går så bra, så jeg er klar for arbeidslivet.

Jeg ser i annonsen at jeg må sende med en cv, men det må vel være cd som er det riktige. Det står ikke hvilken cd jeg skal sende, så det må dere eventuelt få når jeg kommer på intervju.

På forhånd takk.

Scene 9                      "Torill er ei jente", sangversjon

*(Torill blir sittende på benken og ruller seg en røyk som røykes. Espen kommer inn bak musikerne og synger "Torill er ei jente.")*

Toril er ei jente som startet opp sitt liv med rus

Hun er ei livat jente som elsker liv i sus og dus

Her kommer hun, vi ser at det er et smil rundt  
hennes munn

Enn så lenge er hun glad i livets store stund med  
rus

Men livet leker sisten med henne, det er slik det er  
med oss.

En dag er du vinner, en annen dag må du sloss

Hun flakser rundt og gjemmer seg og kommer frem  
igjen

Leken den blir hardere, ja hardere min venn

Vi blir bare eldre og vi blir sjeldnere for rusen

Vi og Torill strever nå med livet etter sus og dusen

Hun strever med å få seg jobb og det er ikke lett

Ikke lett, nei hun har ingen sjanse rett og slett

Ingen sjanse

*(Espen går ut bak musikerne)*

Scene 10: Monolog om rusen del 1

Gry: Før så dagen min ut slik: Jeg ruset meg to timer, stressa etter penger 20 timer og sov to timer. Nå tar jeg metadon og det tar to sekunder. Så hva skal jeg gjøre med de resterende 23 timene 59 minutter og 58 sekunder?

*(Tone kommer inn bak fra venstre, som en skygge med hette på.)*

Tone: Hvorfor er alt så grått  
Skal det være sånn?  
Hva er meningen med livet?  
Hvem vil vel ha en upålitelig eksnarkoman i jobb?



Gry: De snakker om at rusmisbrukere koster samfunnet så mye penger. Det hadde kanskje vært bedre om jeg døde av en overdose. For så lite er jeg verdt.

*(Tone slipper pretekappen ned på benken. Alle inn på scenen. Ada går rundt i rus. Gry reiser seg og begynner å kle seg om til prest, i rolig tempo. Ada faller om og dør)*

Scene 11: Gatebegravelse:

Gry: Trekk nærmere folkens – trekk nærmere! Vi skal ha en spontanbegravelse, men først: Auksjon på antrekket”!

Vi har en rosa dunjakke...

*(Resten improviseres)*

Tone: Hallo, er ikke dette helt smakløst makabert!

Gry: Dette er kostnadsbesparende, hygienisk og effektivt.

Intet mindre.

Tone: Men hva med personen som ligger her? Hun har da familie og en verdighet.

Gry: Nei. Disse har valgt det selv!

*(Alle fryser. Gry tar av seg presteklærne, slipper dem ned på gulvet. Tone tar med seg klærne til Gry og går ut bak musikerne. Kristin går ut bak benk. Tony og Espen går ut bak. Ada blir liggende. Gry tar et par skritt fram og tar opp pakka fra lomma og står og ser på den. Ada reiser seg stiller seg bak Gry )*

## Scene 12                      Monolog om rusen, del 2

Ada: Idet jeg har gjort klar skuddet og suger det gjennom bomullsdotten inn i sprøyta, kjenner jeg forventningen helt ut i huden

Litt hektisk og skjelvende leter jeg med spissen frem til en åre som er klar til å ta imot.

Jeg stikker hull i huden, trekker opp og ser blodet blander seg med den brune elskeren i sprøyta.

Jeg skyver stemplet helt inn og kjenner  
varmen brer seg ut i meg og lykken er  
fullkommen.

*(Ada rygger ut bak musikerne. Gry blir stående og se på dans om rus)*

Scene 13                      Dans om rusen

*(Ved slutten av dansen går Gry ut bak musikerne. Kristin kommer inn og setter seg på benken i "Gry – positur". Dansen går rett over i musikken til "En drøm fra min Gud" som synges sittende på benken mens Kristin ser på "pakka" i hånda.)*

Scene 14                      En drøm fra min Gud

Kristin:                      Jeg drømte om en lampe som lyste  
  
                                     Lyste opp min veg  
  
                                     Det var som et lys fra Gud  
  
                                     Jeg vil si deg  
  
                                     Det var en drøm om noe fra oven  
  
                                     Det var som en tro, det var som et tegn  
  
                                     Jeg drømte om en lampe som lyste

Opp min veg

En drøm fra min Gud

En drøm fra min Gud

Svarte små kryp i lyset fra lampen

Jeg prøvde gå fort men de fulgte med

Så slo jeg av lyset i redsel

Men da ble min verden mørkere

Men lampen varmet fremdeles

Og krypene ville ikke av sted

Det var så mørkt at det var vondt

Jeg tente lampen igjen for å se

En drøm fra min Gud

En drøm fra min Gud

(Det er) rart med en drøm man husker så  
lenge

Mye som finnes mellom himmel og jord

Ting som kan skje og ting som kan hende

En del som man vet og en del som man tror

En drøm fra min Gud

En drøm fra min Gud

*(Når sangen er ferdig går hun stille ut til siden, bak musikerne og møter Tone, de ser på hverandre. Tone kommer inn bak musikerne og sier "Støttekontakt" i en glad og optimistisk tone.)*

#### Scene 15                      En kommunal støttekontakt

Tone:                      Det å ha en venn betyr veldig mye, en du kan stole på.

En som ikke skeier ut med stoff, og som ikke er en tyv, det er veldig viktig.

Disse vokser ikke på trær, så derfor er det å ha en kommunal miljøvenn veldig mye verdt.

Jeg trenger ikke skamme meg over å gå sammen med en slik miljøvenn, da er det mye annet her i livet jeg skulle skamme meg over.

La meg sammenlikne et par piller som gjør  
meg avhengig og trist med en støttekontakt  
som ringer meg et par ganger i uka og ber  
meg ut på kaffe eller som kommer hjem til  
meg for en prat, med Hva er mest verdt??

Uten piller er jeg et vanlig menneske som kan  
gjøre de tingene jeg har lyst til, spille gitar,  
svømme, fiske.

Mens pillene som skal veie opp behovet, gjør  
meg søvnig og dum.

Nei, det er det viktig med en venn men hvem  
vil ha en venn som sover?

*(Tone går stille ut på venstre side. Samtidig kommer Gry inn bakfra og  
går til første punkt og står stille og ser på publikum til Tone er på plass.  
En etter en begynner å bevege seg og stopper før de sier sin replikk.)*

Scene 16                      Er ikke jeg et menneske

Gry:                              Er ikke jeg en av dere?

Kristin:                        Har ikke jeg tanker og følelser

Tony:                      Betaler ikke jeg regninger

Espen:                    Kan ikke jeg bli glad i noen?

Tone:                     Går ikke jeg på den samme gata?

Ada:                      Leser ikke jeg de samme avisene?

Gry: *(til punkt 2)*        Gjør ikke jeg stort sett det samme som dere

Gry: *(til punkt tre)*        ER IKKE JEG ET MENNESKE!

*(Alle begynner å bevege seg mot scenekanten og stopper når replikken er sagt)*

Kristin:                  Er ikke jeg et menneske

Tony:                     Er ikke jeg et menneske

Espen:                    ER IKKE JEG ET MENNESKE

Tone: *(Hvisker)* Er ikke jeg et menneske

Ada: Er ikke jeg et menneske?

*(Alle blir stående fremme på scenen Gry i front.)*

Gry: Og der framfor meg står Slottet! Jeg har gått  
opp hele Karl Johansgate, nykter og alene. For  
første gang. Jeg er så stolt, glad og sliten.  
Skulle tro jeg hadde gått på ski over  
Grønland. Nå vet jeg hvordan det føles.

*(Alle blir stående)*

Scene 17                      Langørjan Gård Blues:

Kristin: Torill hun bodde på Langørjan Gård  
  
Torill hun bodde på Langørjan Gård  
  
Med sin hunger etter stoff, sin angst og store  
sår

Espen: *Jeg ser på den hvite himmel.*



*Jeg ser på de gråblå skyer.*

*Jeg ser på den blodige sol.*

Kristin: Hun leita etter lyset og hun gikk den lange  
vei

Hun leita etter lyset og hun gikk den lange  
vei

Espen: *Dette er altså verden,*  
*Dette er altså klodenes hjem.*

Kristin: Før eller siden vil mørket senke seg

Espen: *En regndråpe*

Kristin: Hennes gamle flamme lyser galskap overalt  
Hennes gamle flamme lyser galskap overalt

Espen: *Jeg ser på de høye hus,*  
*Jeg ser på de tusen vinduer,*  
*Jeg ser på de fjerne kirketårn.*

Kristin: I sine drømmer drømmer hun om dager som  
er talt

Espen: *Dette er altså jorden.*  
*Dette er altså menneskenes hjem.*

Kristin: Hennes hjerne den går varm og svetten siler  
på

Espen: *De gråblå skyer samler seg. Solen ble borte.*

Kristin: Hennes hjerne den går varm og svetten siler  
på

Er det noen folk der ute? Er det no'n som vil  
forstå?

Espen: *Jeg ser på de velkledde herrer,*  
*Jeg ser på de smilende damer,*  
*Jeg ser på de lutende hester.*

Kristin: Det blåser sterke vinder rundt hennes  
hybeldør

Det blåser sterke vinder rundt hennes  
hybeldør

Espen: *Hvor de gråblå skyer blir tunge.*

Kristin: Fristelsene finnes der ute nå som før

Espen: *Jeg ser, jeg ser...*

Kristin: Det finnes syv døde ånder på en bondegård  
Det finnes syv døde ånder på en bondegård

Espen: *Jeg er visst kommet på feil klode!*

Kristin: Der ute i tykke tåka kommer syv nye får

Espen: *Men jeg er her.*

Gry:

*Er det plass til en til?*

Scene 18

"Du og jeg"

*Alle beveger seg ut bak. Gry går sist, ved "verden står hel ny for oss, går til benken og tenner et lys. Stopper, står stille, og går rolig ut bak.*